CAHIERS DU CINÉMA



N° 32 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • N° 32



Laurence Olivier dans L'OPERA DES GUEUX (THE BEGGAR'S OPERA), « Fanfan-la-Tulipe » anglais de Peter Brook avec Dorothy Tutin et Stanley Holloway. (Production : *London Film* distribution : *Cinédis*).



Voici les soucoupes volantes... telles qu'elles apparaissent dans LA GUERRE DES MONDES (THE WAR OF THE WORLD), film en Technicolor de Byron Haskin d'après le célèbre roman d'H. G. Wells (*Paramount*).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME VI FEVRIER 1954 N° 32

SOMMAIRE

★

LES FILMS

★

ERRATUM : Dans notre N° 31 dans l'article de J. Doniol-Valcroze « Déshabillage d'une petite bourgeoise sentimentale », page 7, dans le tableau des films, en face de : « Boule de Suif, Micheline Presles » il faut lire « Prostituée » et non pas « Aristocratie ».



NOTRE COUVERTURE :

Jeanne Moreau et Angelo Borrini dans *Touchez pas au Grisbi* de Jacques Becker, d'après le roman d'Albert Simonin *(Corona)*.



Jacques Becker

ENTRETIEN AVEC JACQUES BECKER

par Jacques Rivette et François Truffaut

Il pouvait sembler que, d'entre les meilleurs cinéastes français, Jacques Becker fut celui qui eut le moins à pâtir de l'incompréhension. La diversité des opinions critiques devant Casque d'Or *et* Rue de l'Estrapade (1) *conduit à réviser cette opinion et met en lumière un phénomène assez rare : que chacun tient sa liste des « bons Becker » et des moins bons, mais que ce n'est jamais la même. En guise d'arbitrage, nous avons pensé qu'il serait judicieux d'obtenir de Jacques Becker qu'il nous confie sa propre liste.*

Ce n'est pas trop s'avancer que discerner deux thèmes en son œuvre : la comédie « à l'américaine » (deux ou trois personnages : Falbalas, Antoine et Antoinette, Edouard et Caroline, Rue de l'Estrapade) *et l'histoire policière (la bande d'aventuriers, truands, etc... :* Dernier Atout, Casque d'Or, Touchez pas au Grisbi *et, peut-être,* Ali-Baba et les quarante voleurs), Rendez-vous de Juillet *empruntant à l'un et l'autre thème. Mais qu'en pense Jacques Becker ?*

(1) Cf. *Cahiers du Cinéma*. Jean QUÉVAL, N° 3, p. 46, et N° 13, p. 71 ; M. DORSDAY, N° 23, p. 54, et L. ANDERSON, N° 28, p. 31.

★

— Je ne crois pas que l'on puisse *dire que j'aie deux* sujets favoris ; il s'est trouvé que j'ai traité en effet des sujets qui peuvent s'apparenter à ces deux types que vous venez de définir : l'aventure plus ou moins policière, et le film sentimental à partir d'un couple. Mais au fond, quand j'ai eu à m'occuper d'un sujet, disons, un peu sentimental, c'est tout naturellement que j'ai été amené à m'intéresser à des héros qui formaient un couple, et un couple déjà *fait.* Ce point est très important ; j'ai toujours, ou presque (exception : *Falbalas*), aimé tourner des histoires déjà commencées. Un couple ? parce que je connaissais le sujet.

Par contre, j'ai rarement été mêlé à des aventures sentimentales ayant revêtu un tour frénétique et difficile, et je n'ai jamais eu envie d'en imaginer. En réalité, je crois que la plupart des hommes ont des aventures qui trouvent leur aboutissement assez rapidement, et que c'est à partir de cet instant que la vraie aventure commence : et cette aventure, c'est celle, disons bêtement, de la vie qui se déroule, *à partir de cet instant, entre* les deux individus de sexe opposé en question. Comme cela avait été mon cas, comme j'avais été amené également à considérer les cas d'autres gens que je pouvais connaître, j'ai instinctivement travaillé dans des directions qui m'étaient familières. D'ailleurs — c'est drôle, on adopte immédiatement le ton interview radio ; c'est à cause de ces sacrés appareils (1) — oui, j'allais dire ceci : il *est probable que j'ai une* certaine peur des sujets traitant d'aventures exceptionnelles ; sans les rechercher, je ne voudrais pas les fuir si elles se présentaient dans ma vie privée ; mais au cinéma, j'aurais peur de les inventer de crainte qu'elles ne paraissent naïves et artificielles. En général, d'ailleurs, je n'éprouve pas d'intérêt réel pour ce qui est exceptionnel. Je n'ai jamais pu m'intéresser énormément à des histoires dont les héros sont des criminels ; leur cas ne m'attire pas ; j'aime bien voir ce genre de films fait par d'autres, je recherche même la vision de ces films, mais je n'ai pas envie de les faire moi-même. Pour ces raisons aussi (l'exceptionnel), je *ne m'intéresse pas au sadisme* : le sadisme est un cas ; les aventures sentimentales excessives, dans le genre de celles qui sont arrivées aux héros d'Emily Brontë, cela ne m'attire pas. Je n'aurais pas davantage été attiré par le héros du *Maudit* de Fritz Lang ; vous voyez, c'est un exemple très typique.

Hitchcock ? Je ne crois pas qu'il soit tellement fasciné par l'exceptionnel, mais qu'il cherche à *humaniser* (2), *d'une manière trop grande*, le comportement de ses héros. J'ai lu, il y a quelques années, un roman de Francis Iles, *Préméditation ;* ce qui m'avait frappé dans ce sujet, c'est que l'on participait très intimement au drame du héros assassin, que l'on vivait en même temps que lui ses angoisses, ses espoirs, etc... Tous les autres personnages sont très vrais, très représentatifs de ce que peut être une petite collectivité anglaise *dans un* patelin du Surrey ou du Devonshire. — Il aurait fallu que je tourne *Préméditation*, j'aurais aimé le faire. On me l'aurait proposé, je l'aurais sûrement fait. Si on m'avait proposé *Le Maudit*, j'aurais probablement été amené à me récuser au bout de quinze jours, après avoir examiné l'affaire. D'ailleurs, je ne suis pas du tout à mon aise dans ce genre-là : par exemple, dans *Falbalas*, dès qu'il s'est agi de montrer que Rouleau était fou, je me suis mis à patauger lamentablement ; ce côté-là de *Falbalas* est très suspect.

— *Si nous revenions à notre point de départ...*

— Les bons et les mauvais Becker ? *Mais quelle est votre liste ?*

— *Indiscutablement, le film de vous que nous préférons, c'est* Casque d'Or.

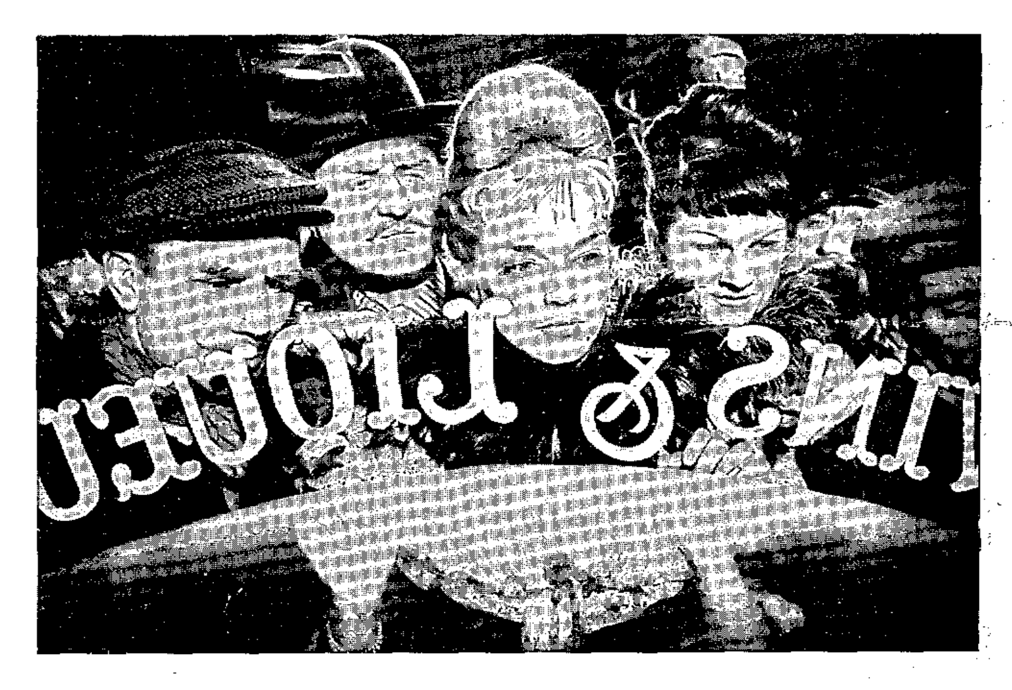
— Tant mieux !

— Goupi Mains Rouges, *par contre...*

— *Goupi Mains Rouges* m'a donné beaucoup de mal, parce que cela était fait d'une manière, je ne dirais pas économique, mais qui y *ressemble quand* même un peu ; j'ai été obligé de tourner une infinité de petits plans pour arriver à avoir des scènes, j'ai dû me couvrir beaucoup parce que je n'étais pas tellement sûr de ce que j'étais en train de faire ; on n'est jamais sûr, certes, mais

(1) Cet entretien a été recueilli sur magnétophone, et Jacques Becker a bien voulu en revoir la sténographie.

(2) Humaniser : jargon scénario Becker = rendre vrai, plausible, vivant. — (*Note de J. Becker.*)



Claude Dauphin et Simone Signoret dans *Casque d'Or.*

là, je ne l'étais pas du tout ; j'avais une peur épouvantable ; avant que le montage ne soit tout à fait terminé (à ce moment-là, d'ailleurs, je n'ai pas eu l'impression que c'était merveilleux, mais j'ai pensé qu'en tout cas cela pourrait être projeté sans inconvénient pour moi et le producteur), quand j'ai commencé à monter les séquences, j'étais très inquiet parce que cela avait un côté décousu, et c'est d'ailleurs paradoxalement le côté décousu de *Goupi* qui lui donne cet aspect très cousu.

— *Et un peu ficelle ?*

— C'est parce qu'il y a des ficelles ; et il y a des ficelles dans beaucoup de scénarios, bien sûr ; pourtant le livre de Véry, qui est une œuvre sincère et vivante, n'en comportait si j'ai bonne mémoire que très peu. Je crois que les ficelles se voient plus à l'écran que dans les romans ou même les pièces de théâtre ; le texte les camoufle.

— *Tandis qu'*Antoine et Antoinette *fait plus sûr de soi, plus auteur...*

— C'est que j'avais appris un peu mieux mon métier ; et cela ne s'apprend pas comme ça. J'ai été étonné par le travail de Bernard Borderie dans *La Môme Vert-de-Gris ;* on y voit l'habileté de quelqu'un qui aurait déjà fait pas mal de films, et pourtant c'est un très jeune.

— *Mais il tournait autour de la mise en scène depuis assez longtemps.*

— Je ne vous dis pas le contraire, mais il y avait longtemps aussi que je tournais autour quand j'ai fait *Dernier Atout.*

— *Puisque vous faites allusion à votre apprentissage, quelle est la véritable « histoire » de* L'Or du Cristobal ?

— C'est une histoire de fous ; en résumé, il s'est passé ceci ; ne nous occupons pas du scénario. Le film a été interrompu faute d'argent au bout de trois ou quatre semaines, puis repris par une autre société qui a fait tourner les plans complémentaires nécessaires pour que le film soit exploitable, en faisant raconter les scènes absentes par le personnage que jouait Préjean. Celles que j'ai tournées sont à peu près *in extenso* dans le film, mais non montées par

moi ; c'est tout juste si l'on n'a pas laissé mes claquettes pour faire du métrage et avoir 2.500 mètres.

Je n'ai jamais vu le résultat, mais je suis bien obligé de le renier absolument : le travail d'un metteur en scène au montage ne consiste pas seulement à mettre des scènes bout à bout ! Il est probable que les gros plans du film ont été mis aux mauvais endroits. Au moment de l'interruption, quand on ne savait pas si on allait reprendre, Marguerite Renoir a fait une sorte de « bout à bout » ; là s'arrête strictement le travail de mon équipe de montage.

— Dernier Atout *est donc le premier film que vous reconnaissez. C'est André Des Fontaines, croyons-nous...*

— André Des Fontaines est un ami d'enfance : je l'ai rencontré alors qu'il avait douze ans et moi quatorze et demi ; il s'est trouvé que c'est moi qui l'ai fait rentrer dans le cinéma, quand nous avons fait ensemble, lui comme producteur et moi comme metteur en scène, *Le Commissaire est bon enfant.* Il travaillait dans la Maison Binet qui fabrique des pistons, et l'a quittée pour prospecter des financiers en vue de constituer une société qui s'appelait *Les Films Obéron,* et dans le cadre de laquelle Pierre Prévert et moi avons fait des courts-métrages. Ensuite il a produit *Le Crime de Lange* avec Renoir.

— *Et* Le Commissaire est bon enfant ?

— *Le Commissaire est bon enfant* est exactement mon premier film ; Pierre Prévert et moi avons fait la mise en scène ensemble sur le plateau ; nous n'avons jamais eu le temps de beaucoup nous concerter, car le film durait une heure cinq, mais on l'a tourné en trois jours et demi ; c'est tout.

Pour en revenir à *Dernier Atout,* lorsque nous sommes revenus de captivité et que nous avons un peu flairé l'atmosphère — c'était en fin 41 — nous avons pensé que cela plairait sans doute aux gens qui se trouvaient privés de films américains, de voir un film d'aventures dont les héros seraient des gangsters. Nous avons fabriqué l'histoire de toutes pièces, avec Aubergé, avec Chavance, avec Griffe ; nous avons un peu tous travaillé dessus et construit un scénario dont l'action était située dans un pays imaginaire, que nous placions idéalement en Amérique du Sud et qui ressemblait terriblement à la Riviera, et pour cause.

— *C'est ensuite* Goupi Mains Rouges...

— Lorsque je terminai le montage de *Dernier Atout,* j'ai reçu la visite de Georges Rollin ; nous sommes sortis prendre un verre et il m'a dit qu'il devait tourner un film à partir du roman de Véry, *Goupi Mains Rouges ;* j'avais par hasard lu ce roman et, connaissant le sujet, cela m'a intéressé de savoir qui





A gauche : Jacques Becker *indique un jeu de scène pendant* le tournage de *Touchez pas au Grisbi.* A droite : Jean Gabin dans la scène correspondante du film.



Annette Wademant et Jacques Becker sur le plateau de *Rue de l'Estrapade.*

allait faire le film ; il m'apprit qu'il n'y avait pas de metteur en scène choisi. J'avais alors le projet de faire un second film avec Des Fontaines, qui avait confiance et, par une sorte de réflexe de producteur bien compréhensible, voulait à toute force faire une suite à *Dernier Atout.* J'ai eu extrêmement peur de me lancer dans une suite (je vous parlais du petit Borderie, il n'a qu'une idée, c'est de faire un film un peu différent parce qu'il a peur de se spécialiser). J'ai supplié Des Fontaines de me rendre ma liberté, et comme c'est un vieux copain, il n'a pas hésité, il m'a laissé partir et a fait pendant ce temps *Adieu Léonard* avec Pierre Prévert.

Le sujet de *Goupi* était matériellement difficile à réaliser, car il fallait trouver le moyen d'imposer ces personnages-là aux spectateurs. Alors j'ai beaucoup travaillé, je me suis donné un mal de chien et il s'est produit ce qui arrive souvent en pareil cas, quand on se donne vraiment beaucoup de mal, on finit par arriver quand même à un vague résultat.

— *Mais cette difficulté n'était-elle pas due au fait que ce sujet était très extérieur à ce que vous aviez envie de faire ?*

— Oui, il n'y a pas de doute ; enfin, à partir du moment où j'ai admis le principe de tourner cela, je m'y suis donné à fond ; j'aurais à tourner demain *La Dame aux Camélias,* ce serait la même chose. — Ce n'était pas du tout un pensum, au contraire, j'espérais beaucoup de ce film, précisément pour éviter de me voir coller au milieu du front une belle étiquette « metteur en scène de films policiers ».

C'est pour cela que tout de suite après, je ne suis pas retombé dans le film policier, j'ai voulu faire un film très différent, sur Paris et sur un milieu un peu frivole comme la couture que je connaissais bien, puisque ma mère y a commencé sa vie.

J'étais vraiment poursuivi par l'obsession d'être catalogué ; et c'est une chose à laquelle j'ai prêté une grande attention pendant très longtemps, jusqu'à



Jacques Becker s'occupe de la robe de Marilyn Bufferd avant de tourner une scène de *Touchez pas au Grisbi.*

ces tous derniers temps. J'ai aidé très vaguement Annette Wademant dans l'élaboration d'*Edouard et Caroline,* mais à ce moment je sentais déjà que ça ressemblerait à *Antoine et Antoinette ;* on m'a même reproché à l'époque une certaine absence de style, parce que je changeais de sujet chaque fois ; mais je le faisais exprès. Et j'avais tellement raison que je suis maintenant le spécialiste de l'intimité, des couples, parce qu'après *Antoine et Antoinette* j'ai fait *Edouard et Caroline,* et que l'on a choisi un titre dans lequel il y avait également deux prénoms ; si par hasard *Rue de l'Estrapade* s'était appelé *Henri et Françoise,* cela aurait été effrayant, les gens auraient crié leur mépris.

— Et que pensez-vous de cette autre étiquette : « cinéaste social » ?

— Je crois qu'il y a tout de même une espèce de vérité. On a eu tort de croire tout crûment que j'avais cherché à tout prix à être « social ». Cette impression est causée par le fait que, dans mes films, on s'intéresse en général d'assez près aux personnages. C'est le côté un peu entomologiste que j'ai peut-être : ça se passe en France, je suis Français, je travaille sur des Français, je regarde des Français, je m'intéresse aux Français. Mais je m'intéresse aux personnages par un certain nombre de côtés qui ne sont pas seulement ceux qui sont indispensables à la compréhension de l'action. Max le Menteur, par exemple, dans le *Grisbi,* c'est un monsieur qui aime aussi les disques et la musique, et l'on sent qu'il aime peut-être aussi les voitures. Parce que les gens sont comme ça, au fond, vous ne croyez pas ? Je trouve qu'on est un peu trop fruste de façon générale, on ne sait rien de... — Je ne sais pas pourquoi je parle tout le temps de *La Dame aux Camélias ;* c'est un film que j'ai vu récemment et que je trouve remarquable, bien meilleur que ce qu'en a dit la critique ; quand j'ai relu certains articles après avoir vu le film, j'ai été indigné par l'injustice de quelques journalistes. Cependant, à cause de Dumas fils, que Raymond Bernard a bien été forcé de respecter, personne ne sait au juste qui est Marguerite Gauthier : on sait qu'elle aime Armand, mais on ignore le reste ; on ignore complètement sa vraie personnalité.

— Plus que les intrigues, ce qui vous intéresse, ce sont les individus ?

— Ce sont les personnages. — Je l'ai dit d'une manière très rudimentaire dans un article qu'on m'a demandé un jour (1). Dans cet article, il y a deux

(1) « ...Je n'ai jamais voulu (exprès) *traiter* un sujet. Jamais et dans aucun de mes films. Les sujets ne m'intéressent pas en temps que sujets. L'histoire (l'anecdote, le conte) m'importent un peu plus, mais ne me passionnent nullement. Je m'efforce de raconter mon affaire le mieux que je puis, et c'est tout. Seuls les personnages de mes histoires (et qui deviennent *mes* personnages) m'obsèdent vraiment au point d'y penser sans cesse. Ils me passionnent comme je suis passionné par les gens que je croise au hasard de mes journées et dont je suis curieux, au point de me surprendre à lorgner des inconnus, hommes ou femmes, avec une attention gênante pour eux et qui tourne parfois à ma confusion...

« Lorsque je choisis un acteur, en fonction d'un personnage donné, je ne m'attache pas à la vraisemblance physique. Je m'efforce au contraire par haine du poncif (peut-être aussi par goût malsain du paradoxe), de prendre le contrepied de la conception attendue. J'ai connu

ou trois phrases qui sont un peu trop simplettes, mais dans lesquelles, par une sorte de révolte et de rage, j'ai voulu m'engager à fond ; cela ne va pas si loin, mais il y a quand même fondamentalement une part de vérité dans le fait que ce qui m'intéresse d'abord, ce sont les *personnages ;* beaucoup plus que l'histoire par exemple, ou que le milieu ; on a dit : « Voilà un homme qui s'intéresse au côté social des choses », alors que ce n'est pas cela. Dans *Falbalas,* par exemple, c'est très net ; je l'ai revu l'autre jour à la télévision, cela m'a frappé ; on a tout de même l'impression de savoir que le personnage joué par Rouleau aime certaines choses plus que d'autres, on a l'impression de le connaître un peu comme un membre de sa famille. En résumé, je voudrais que le personnage continue à vivre en dehors de l'écran : entre les scènes, ou avant le film.

— *Je me souviens d'une analyse très savante, parue dans quelque revue de l'époque, du personnage de Micheline Presle dans* Falbalas, *où le critique croyait discerner une conception nouvelle du rôle de la jeune fille de cinéma.*

— Il y avait un fond de vérité dans ce que disait ce critique. L'époque de l'occupation a marqué le début d'une certaine « émancipation » des jeunes filles de milieux aisés. Certaines se sont mises à prendre un amant avant le mariage (c'est le cas du personnage de Micheline Presle). Ce comportement n'existait depuis fort longtemps que chez les jeunes filles de milieux plus modestes ; moins riches, elles étaient plus pures moralement et plus désintéressées. Je crois que maintenant, cette évolution s'est poursuivie trop loin : maintenant les jeunes filles couchent trop facilement.

— *Nous en venons ensuite à* Antoine et Antoinette.

— J'ai rencontré un jour Louise de Vilmorin chez des amis, et elle m'a dit : « J'ai un sujet pour vous. — Ah ! bon ; qu'est-ce que c'est ? — Voilà. Il s'agit d'un couple d'ouvriers, très sympathique, très gentil, qui a une petite fille ; ils s'aiment bien tous les trois, ainsi de suite. Un jour, la femme gagne à la loterie, le mari va toucher le billet, le perd et, ayant commis cette énorme bévue, n'ose plus rentrer chez lui et disparaît de la vie de sa femme, qui se refait une autre vie avec un autre homme. Il la retrouve quelques années plus tard et la petite fille les réconcilie. »

J'ai brusquement pensé, en réfléchissant après coup à cette histoire, qu'il y avait peut-être là un point de départ pour faire un film avec des personnages appartenant à un milieu parisien modeste ; mais après un certain nombre de conversations



Jacques Becker et Pierre Montazel, chef-opérateur de *Touchez pas au Grisbi.*

---

tant d'aristocrates qui avaient l'air (pas tous) de palefreniers, et tellement de garçons du peuple qui ressemblaient à des princes, tant de policiers à tête de malfaiteurs et tellement d'escrocs à tête d'honnêtes gens, que je ne choisis plus jamais un bon gros pour faire un bon gros. J'ai trop souvent remarqué qu'une face réjouie ne servait qu'à masquer un méchant homme...

« La passion que je mets dans mes marionnettes fait peut-être tout l'intérêt de mes films, s'ils en ont. Et si en peignant mes personnages avec soin, je donne à certains l'illusion d'avoir voulu peindre mon époque (!), tant mieux, et c'est flatteur, mais il s'agit bien là d'une illusion, mes prétentions ne vont pas si loin. »

(ARTS, 24 avril 1953).

avec *Louise de Vilmorin, j'ai pensé* que nous étions tellement loin de compte qu'il valait mieux que je lui pose carrément la question, de savoir si je pouvais me servir de son idée. — Je me suis aperçu un jour qu'en aucun cas le mari ne pouvait se comporter de cette manière terriblement « russe », qui consistait à ne pas vouloir rentrer chez lui sous prétexte qu'il avait égaré un billet de loterie ; il y avait à la base une invraisemblance psychologique pour *des Français* ; cela aurait été le comportement d'un émigré russe ou d'un Russe en Russie, mais ne pouvait pas être le comportement d'un Français. J'ai donc supprimé la suite, et j'ai imaginé qu'il rentrait l'oreille très basse, et ainsi de suite.

Cela a été un film amusant à faire, mais pénible parce qu'on a tourné beaucoup de plans ; c'est un film qui m'intéresse beaucoup techniquement parce que c'est le plus découpé de tous ceux que j'ai faits (je crois qu'il y a près de 1.250 collures). — J'ai été frappé au début de mes travaux de mise en scène, quand j'ai fait des courts-métrages, par le danger qu'il y avait à s'en remettre au tempo intérieur des plans sans se prémunir contre cela ; pour me couvrir, j'ai procédé d'une certaine manière, et *Antoine et Antoinette* est en quelque sorte le maximum de ce que j'ai pu faire dans ce domaine. Après cela, j'ai pu me permettre de prendre davantage de recul par rapport à ce genre de technique, et de plus en plus, mais c'est très dangereux ; dans le *Grisbi* par exemple, je me rends compte que j'ai vraiment couru le maximum de risques, à telle enseigne que cela me plonge parfois dans des difficultés de montage considérables.

— *Il y a dans* Antoine et Antoinette *une utilisation très poussée, presque systématique, de tous les procédés d'enchaînement, de toutes les formes de la « ponctuation » cinématographique.*

— C'est parce que Marguerite Renoir et moi-même avons eu de très graves problèmes à résoudre ; on s'en est tiré comme cela, mais on ne l'a pas fait exprès.

— *En revoyant il y a quelques jours* Rendez-vous de Juillet, *nous avons été surpris de voir comme ce film a su bien vieillir ; les reproches qu'il était inévitable de formuler à l'époque ont, aujourd'hui, perdu toute leur raison d'être.*

— *Rendez-vous de Juillet* est un film pour lequel j'ai personnellement une assez grande tendresse, et aussi pas mal d'agacement, parce que c'est un film dans lequel j'ai pu réussir certaines choses qui me plaisent, mais où j'ai raté un plus grand nombre de choses qui me plaisaient au départ et me déplaisent maintenant parce que je les ai ratées.... — Beaucoup de choses, surtout dans la conduite du récit : il y a des *maladresses*, il y a beaucoup de passages très pesants où j'y suis allé avec des sabots très gros et très lourds, alors qu'il aurait fallu y aller avec des chaussons de danseuse étoile.

Il y a une scène qui me plaît dans ce film, c'est le moment où les deux garçons cherchent les deux filles pour leur faire leurs adieux... Pas la scène de l'escalier, mais à partir du moment où ils entrent dans l'appartement ; cela me plaît jusqu'au *moment où Ronet s'en va* en courant suivi par Brigitte Auber. Cette scène, un peu emphatiquement dramatique, a été vraiment bien accompagnée par la musique de Mezzrow que j'avais fait enregistrer avant de tourner le film.

— *Chacun s'est demandé, à l'époque, si vous aviez eu l'intention de faire un tableau de la jeunesse d'aujourd'hui, ou de Saint-Germain-des-Prés.*

— Il y a quand même de cela. Saint-Germain-des-Prés, non ; jeunesse contemporaine, non ; mais personnages que j'ai connus, oui. Ce qui m'avait frappé, c'est que les gens allaient au Lorientais pour écouter de la musique, même pas pour danser ni pour boire ; ils étaient debout et ils écoutaient d'une manière absolument désintéressée et très sympathique. J'ai été ému par la rencontre que j'ai faite (cela paraît idiot) de mon propre personnage, tel qu'il était probablement *vingt ans avant*, lorsque moi-même j'avais découvert la même musique, c'est drôle, après une guerre ; j'ai découvert qu'après cette guerre, les gens découvraient la même musique (c'est pourtant un style qui avait été abandonné entre-temps, et qui était repris à ce moment-là) que celle qui m'avait révélé le jazz quand j'avais moi-même dix-huit ans. Cela m'a touché, m'a obligé à les regarder d'assez près, à m'intéresser à leurs visages, à les contempler même *intérieurement* ; et peut-être me suis-je fait une image exagérément romanesque d'un certain nombre de personnages. C'est le côté fleur bleue que l'on a par



Anne Vernon dans *Edouard et Caroline.*

rapport à soi-même. Vous verrez cela quand vous serez plus vieux, c'est un phénomène très bizarre, on repense à sa jeunesse (plus on s'en éloigne, plus on y repense) avec un attendrissement sans borne, qui fait que les larmes vous viennent aux yeux presque toujours... une espèce de nostalgie de l'univers dans lequel on s'est trouvé plongé quand on était petit.

Le fait de ne pas connaître Saint-Germain-des-Prés a aidé beaucoup de gens à aimer ce film sur le plan où j'aurais voulu qu'on l'aime. Faites l'effort d'imagination, vous êtes Français, imaginez que *Rendez-vous de Juillet* se passe à Buenos-Aires, vous croiriez que ces personnages ont existé, et cela vous toucherait.

— Edouard et Caroline...

— *Edouard et Caroline* a été écrit et dialogué par Annette Wademant, qui a été amenée, par sa jeunesse, à travailler dans une direction fraternellement semblable à la mienne. Je l'assistais dans la fabrication du scénario ; elle me disait qu'elle savait bien comment finir, mais moi, j'avais très peur ; je voyais les scènes s'ajouter, s'allonger sans que rien de décisif n'arrive ; je lui disais : « Là, nous avons déjà 2.000 mètres de film, et nous ne sommes pas à la moitié de l'histoire » ; en fait, nous savions bien où nous allions arriver, mais pas du tout comment. Finalement, nous nous en sommes tirés par des raccourcis. — Le seul personnage que j'ai fait parler moi-même de temps en temps est celui de Bauchamp (Jean Galland).

Quant à la *Rue de l'Estrapade,* ce fut tout le contraire ; nous savions bien comment finir, mais nullement par où commencer ; le personnage de Gélin est en effet inspiré d'une histoire réellement arrivée, mais ce personnage n'apparaît qu'au milieu du film.

— *N'y a-t-il pas, entre le Gélin de* Rendez-vous de Juillet *et celui-là de* Rue de l'Estrapade, *la différence de l'imaginaire au réel ?*

— C'est exact ; lorsque je faisais *Rendez-vous de Juillet,* je venais de rencontrer Annette Wademant ; à ce moment, elle n'a cessé de me chicaner, me disant que mon scénario était une sottise et que ce n'était pas ça du tout ; elle avait raison d'ailleurs.

— *Casque d'Or n'était-il pas un projet assez ancien ?*

— J'aurais dû faire ce film en 46 ; André Hakim avait déjà voulu le faire avant la guerre, avec Duvivier, Gabin et un scénario de Jeanson. Le projet a été abandonné, je ne sais plus pour quelle raison ; Hakim a voulu le reprendre avec Gabin en Amérique, puis cela ne s'est pas fait. Finalement, lorsqu'André Hakim a repris à Paris la production pour le compte de ses frères restés en Amérique, il m'a parlé de faire *Casque d'Or*. Duvivier m'a dit : « Attention, je ne suis pas d'accord, cette histoire n'est pas réglée du tout, etc... » Je me suis retiré et je les ai laissés se débrouiller. Temps mort de plusieurs mois pour *Casque d'Or*, puis le projet fut repris avec Yves Allégret, puis avec Clouzot, puis à nouveau abandonné ; enfin, Robert Hakim et Michel Safra l'ont repris. Quand j'ai su cela, comme j'étais en rapport avec Safra, j'ai dit : « Après tout, on pourrait peut-être le faire » ; il m'a dit : « Attention, je ne peux pas mettre plus de quatre-vingts millions, et même je ne les mettrai pas ». Alors j'ai reconsidéré en son entier le scénario que j'avais déjà fait en 46 avec Vitrac et Griffe, et je l'ai complètement abandonné ; je ne pouvais pas le tourner, c'était impossible ; cela aurait coûté à l'époque au moins 150 millions.

— *Mais quelles étaient les principales différences ?*

— Il y avait un bien plus grand nombre de péripéties. Manda devenait une sorte de chef de bande malgré lui, au lieu d'être un assassin malgré lui. On avait fait un très joli scénario, dans lequel il y avait une idée qui était littéraire, mais efficace : l'homme qui lui coupait la tête à la fin, Deibler, était l'ami de Manda et se trouvait mêlé fortuitement à sa vie ; Manda ne savait pas que son ami était Deibler et Deibler ne savait pas que Manda était Manda. Deibler habitait un petit pavillon en banlieue et pêchait à la ligne. Au moment où le film commençait (c'était un peu facile, un peu symbolique), Manda — déjà Reggiani dans mon esprit — sortait de prison ; il arrivait en vue d'une guinguette, à la chute du jour, sur les bords de la Marne ; il interpelait un pêcheur qui regagnait la rive après avoir enlevé ses fiches et ses lignes, et lui demandait de le traverser. Arrivé à la guinguette, il était amené à tuer un type et forcé de s'enrôler dans la bande à Leca. Il finissait par quitter Leca parce qu'il était en butte aux assiduités de la maîtresse de celui-ci, Casque d'Or, et fondait une autre bande qui devenait rivale de celle de Leca ; un jour, Casque d'Or abandonnait Leca pour lui, et là commençait vraiment leur grande histoire d'amour. — Mais pendant ces péripéties, de temps à autre, dans les périodes de répit, Manda allait à la pêche à l'insu de tout le monde, et y retrouvait l'ami en question — qui était Deibler, le Deibler qui lui coupait le cou à la fin.

J'ai abandonné tout cela et n'ai conservé que certains éléments de ce premier scénario qui m'étaient personnels, à partir desquels j'ai fabriqué un nouveau scénario entièrement différent.

— *Quel est donc le rôle de Companeez, qui le signe avec vous ?*

— Pour vous dire la vérité, Companeez n'a été mêlé au scénario de *Casque d'Or* qu'au stade de la rédaction du dernier cinquième du film. Il m'a été très utile, je me suis trouvé absolument en panne à un moment donné et je l'ai appelé à la rescousse. Je n'aime pas faire travailler les gens sans qu'ils signent à mes côtés ; certaines personnes ont collaboré avec moi, mais ne m'ont servi à rien parce que nous ne voyions pas les choses de la même manière, et je ne les ai pas fait signer parce que je considérais que, malgré le temps passé, cela aurait été faux pour eux comme pour moi. — En ce qui concerne Companeez, cela n'a pas été le cas ; il a travaillé peu, mais ce qui a été décidé entre nous a été conservé : c'est lui qui a notamment imaginé l'arrestation de Bussières machinée par Leca, pour aboutir à la situation de Manda se livrant aux flics pour faire libérer son ami.

—*Ce qui frappe dans* Casque d'Or, *c'est la justesse de ton et le relief du jeu de tous les acteurs, jusqu'au moindre figurant ; le petit Billy, par exemple, est extraordinaire.*

— C'est un très bon acteur ; c'est un garçon qui s'appelle Emile Genevoix ; il fut le Gavroche des *Misérables*.

— *Il semble qu'il y ait eu chez vous une volonté très consciente de recréation, de réinvention des gestes de l'époque : les gestes de Gaston Modot, les attitudes des danseurs...*



Casque d'Or : Simone Signoret et Serge Reggiani « derrière ses vraies moustaches ».

— Oui, il y a un côté très avant-guerre 14 dans le comportement des gens, auquel j'ai fait très attention d'un bout à l'autre. Même les acteurs qui n'avaient pas vécu plus de trente ou quarante ans, du seul fait de se trouver plongés dans l'atmosphère, grâce aux costumes que l'on a essayé de faire assez simples (il n'y a pas d'opérette), grâce aux moustaches, car les gens jouaient derrière de vraies moustaches — retrouvaient un peu des gestes, des attitudes, un comportement physique qu'ils avaient observés chez leurs grands-parents lorsqu'ils étaient enfants... Ainsi la démarche de Simone Signoret. — Nous nous étions bien mis dans le coup.

— *Mais cet aspect « souvenirs d'enfance » ne se retrouve-t-il pas aussi dans le dialogue ? Il y a beaucoup d'intonations très écolières...*

— Il faut tenir compte du fait que ce dialogue est terriblement linéaire, pour ne pas dire rudimentaire, qu'il est extrêmement économique : Reggiani, par exemple, prononce en tout une soixantaine de mots. — Mais il n'est pas du tout improvisé : il a été dit comme il avait été écrit.

— *Mais il avait été écrit...*

— En fonction de jeux de scène, bien sûr. Comme j'écrivais en *voyant* les scènes, j'ai fait dire aux personnages le minimum de choses nécessaires à la compréhension de la situation ; c'est dans la mesure où c'est écrit par un metteur en scène qu'il y a ce ton-là... Vous comprenez ? Un personnage entre, il y a deux types qui l'attendent, il fait le geste de ressortir et dit : « Je reviens ! » Il n'a pas besoin de dire autre chose : « Je reviens » ; c'est fini. Jamais les « scénaristes-dialoguistes » n'auraient l'idée de se contenter de cela ; mais s'ils dialoguaient les scènes en les *découpant* directement comme j'ai fait pour *Casque d'Or,* ils ne pourraient plus prolonger à loisir le dialogue tel qu'ils aiment le faire. — Quand on fait de la mise en scène, on « dialogue » peu parce qu'on cherche à donner le plus de vie et de vérité possible à la scène et au jeu ; on est alors obligé de critiquer constamment le texte jusque sur le plateau. Au studio, quand on sent brusquement qu'une phrase sort mal de la bouche d'un acteur, il faut s'arranger pour la lui refabriquer de manière à ce qu'elle sorte avec naturel.

— *Pour en revenir à* Casque d'Or, *votre film semble avoir été plus apprécié en Angleterre...*

— Je crois que c'est le côté un peu retenu de *Casque d'Or* qui plaît aux Anglais : ils aiment cette espèce de réserve qu'il y a dans l'attitude de l'auteur en ce qui concerne le film ; tout le monde finit par avoir ce côté réservé, même les acteurs ; c'est très curieux ; vous retrouverez cela dans le *Grisbi*, je vous le signale. — En France, ce qui a gêné les gens dans *Casque d'Or*, c'est la lenteur du tempo, l'absence de toute ellipse, l'abondance des temps morts.

— *Oui,* Casque d'Or *est remarquable par la dignité de tous les personnages, même les plus « irréguliers ».*

— J'en ai éprouvé le besoin. Au fond, comprenez-vous, c'est la pègre vue sous une forme un peu sublimisée, telle qu'on l'imagine à la lecture de certains récits, lorsque nous prêtons des sentiments et des attitudes aux héros des récits en question. — Je vous ai rapporté la réflexion de Jean Wiener à propos du *Grisbi* : « C'est la majesté dans la crapulerie ».

— *Certains ont vu une version de* Casque d'Or *dont la fin était tronquée.*

— A la suite d'une décision de la commission de censure, le distributeur du film avait sans m'en avertir coupé sur plusieurs copies des plans concernant la scène de la guillotine. Il a suffi d'une intervention de ma part auprès des autorités compétentes pour obtenir que ces plans soient maintenus. Cette histoire pourrait s'intituler : plus royaliste que le roi. — A ce propos, on peut regretter la terreur sacrée qu'inspiraient parfois jadis les actions des metteurs en scène, la comédie de prestige qu'ils aimaient jouer ; vous connaissez l'anecdote sur Gance au tournage de *J'accuse* : il tenait lui-même le rôle du Christ en Croix ; il s'était fait attacher sur la croix ; il avait fait évacuer le plateau et il était seul en face de la camera ; à proximité de sa main droite, deux boutons : l'un déclenchait le moteur de la camera, l'autre appelait un assistant ; cela dura tout



Jacques Becker fait répéter à Delia Scala et Jean Gabin une scène de *Touchez pas au Grisbi.*



Jeanne Moreau, Jean Gabin et Dora Doll dans *Touchez pas au Grisbi.*

un après-midi ; de temps à autre, un bonhomme risquait un œil par l'entrebâillement de la porte !

On raconte aussi d'innombrables histoires sur Sternberg : il regrettait en Californie sa pluvieuse Autriche ; aussi avait-il fait installer dans son jardin une machine à faire pleuvoir ; il recevait un visiteur : « Vous permettez ? » ; il appuyait — comme Gance — sur un bouton et la pluie venait arroser le jardin. Ces choses-là ne se font plus aujourd'hui !

Avez-vous vu ce film américain récent — c'est votre appareil qui m'y fait penser — où un magnétophone joue un si grand rôle ?

— Sudden fear ?

— C'est cela ; ce qui m'a plu dans ce film, c'est que l'on croyait à la richesse de Joan Crawford et, je ne sais si vous l'avez remarqué, c'est une chose très rare. Enfin c'est un film auquel j'ai marché. — J'aime bien me laisser avoir par un confrère, et ne m'en rendre compte qu'après la projection : tiens, il a fait comme cela, mais il m'a eu ; mais je n'aime pas qu'il m'adresse des clins d'œil. Par exemple, le « cadreur » travaille trop souvent pour les autres cadreurs. C'est ce qui m'avait irrité d'abord chez Orson Welles, mais ce n'est chez lui qu'un détail : j'ai aimé les *Ambersons après* l'avoir vu, à la réflexion. — Et *Niagara,* l'avez-vous vu ? Le scénario est idiot jusqu'à en être agressif, mais quel merveilleux boulot ; Hathaway, lui, sait ce qu'est un cadrage ! — J'ai beaucoup discuté avec lui en Ecosse ; le mauvais temps avait arrêté le tournage de *Prince Vaillant ;* pendant trois jours, nous avons bavardé au coin du feu ; c'est un homme que son métier passionne, c'est le technicien pur.

— Peut-être un tel type de cinéaste ne peut-il donner toute sa mesure qu'en Amérique ; les seuls exemples de films qui ne reposent que sur la perfection du travail, sont américains.

— Oui... — Ophüls a tourné à Hollywood un film qui m'a passionné ; c'était avec Joan Bennett... *Les Désemparés,* c'est cela ; c'était parfait. D'ail-

leurs Ophüls est un type plein d'idées ; j'espère que vous avez aimé *Le Plaisir* ; c'est à mon avis son meilleur film récent ; mais la critique ne lui pardonne pas le succès de *La Ronde.*

— *Vous êtes assez lié avec Bresson...*

— C'est le metteur en scène français — avec Cocteau — qui a le plus de goût ; il ne se trompe jamais dans son domaine esthétique. C'est d'ailleurs un esthète, mais il est tellement à l'aise dans son style que ce style ne semble jamais « esthétique » : j'emploie ce mot péjorativement. — Oui, Cocteau a du talent et de l'intelligence à revendre !... C'est là son génie ; le cinéma ne semble jamais s'habituer.

— *Et que pensez-vous d'Hitchcock ?*

— Il est très fort, il connaît admirablement son métier, mais on voit trop qu'il le connaît ; avec Renoir ça a toujours l'air de tomber comme ça ; je parie qu'Hitchcock n'a que rarement des surprises en projection alors qu'avec Renoir, ce n'était que cela : « Tiens ! disait-il, c'est pas mal ça, et ça aussi », et ainsi de suite...

— *Nous constatons que vous êtes resté un spectateur très assidu.*

— Si je vais au cinéma dix fois moins qu'autrefois, j'y vais cependant dix fois plus que pas mal de mes confrères (sauf certains qui voient absolument tous les films). Mais je n'aime pas aller au cinéma de manière studieuse ; nous nous bagarrons beaucoup, Annette Wademant et moi, à cause de cela ; j'adore les westerns ; plus ils sont simples et naïfs, voire rudimentaires, plus je les aime. Par contre, cela fait longtemps que je n'ai vu un bon film policier ; une tendance récente « Maigret américain » me gâche tous ceux que j'ai vus ces derniers temps. J'aimerais bien voir un jour dans un de ces films une crapule triomphante.

— *N'y a-t-il pas une contre-partie ? Car il serait impossible de traiter en France des sujets tels que la corruption des politiciens, des fonctionnaires, etc...*

— C'est exact ; ce n'est pas de sitôt qu'on laissera faire en France un film sur la manière employée pour faire avouer le vieux Dominici ; on n'a même pas le droit de montrer un facteur qui accepte de l'argent pour détourner une lettre.

— *Revenons à vous-même ; nous espérons beaucoup du* Grisbi : *nous nous attendons à une espèce de* Casque d'Or *moderne...*

— Il y a un peu de cela ; en tous cas ce sera, si vous voulez, le contraire de *La Môme Vert-de-Gris* et des films de ce genre ; les personnages y sont plus fouillés que l'action. Il y a tellement de gens qui ont lu le livre qu'il est à craindre que ceux-là ne soient déçus.

— *Et Simonin lui-même ?*

— Pendant le travail d'adaptation de Griffe, lui et moi-même, c'est lui qui tenait le moins à respecter son bouquin.

— *En tous cas, vous avez, je pense, supprimé beaucoup d'argot ?*

— Pas mal, il valait mieux éviter les sous-titres.

— *Il ne nous reste plus qu'à vous poser la question rituelle : quels sont vos projets, ou plutôt quel film aimeriez-vous faire ?*

— Il y a des jours où je crois savoir ce que j'ai envie de faire, et d'autres où je ne m'en rends pas compte du tout. — Il y a deux choses que j'aurais envie de faire : certains jours, j'ai envie de raconter une grande histoire d'amour, c'est-à-dire de faire mes petits *Hauts de Hurlevent ;* soit à partir d'un scénario que j'écrirais, soit d'un cas que je pourrais connaître, soit d'une œuvre déjà existante qui me frapperait et me toucherait.

J'aimerais aussi pouvoir faire une fois mon petit Flaherty, parce que cela doit être très bien. Je viens du Maroc, par exemple, où j'ai été dans un coin très fruste, où les gens sont très sympathiques ; il y a dans le sud-marocain de petits villages avec des échantillons humains étonnants, des types qui, j'en suis persuadé, doivent être des acteurs-nés. Je n'ai qu'une peur, c'est d'être complètement dégoûté du Maroc quand j'aurai terminé *Ali-Baba et les quarante voleurs ;* je ne sais pas jusqu'à quel point je vais tirer sur la corde et m'interdire d'utiliser par la suite certaines choses dont je me serais servi là ; ou si je ne vais pas sournoisement mettre de côté ces choses-là, afin de pouvoir m'en servir plus tard. Je voudrais, à partir d'un budget modeste, qu'on me

confie un opérateur, de la pellicule Eastmancolor et aller tourner tranquillement mon petit Nanouk marocain.

Je voulais aussi faire un film avec *La Dame de Montsoreau ;* le côté Dumas père et Henri III m'a toujours passionné et je crois que je pourrais faire quelque chose avec ces héros extraordinaires qu'étaient les Mignons de Henri III, personnages un tiers pédérastes, un tiers courtisans, un tiers duellistes un peu fous, avec cette sorte de courage insensé que seuls peuvent avoir les pédérastes ; car ces braves types se livraient des combats incroyables...

— Vous avez dit parfois que vous aimeriez faire un film qui n'aurait ni début ni fin, et ne conterait pratiquement pas d'histoire.

— Je pensais surtout au film qui ne s'embarrasserait pas au départ de la nécessité d'intéresser par une intrigue, mais en dehors de l'intrigue ou même, malgré l'intrigue. — Quand je parle de ce film marocain, c'est à cela que je pense très exactement : je voudrais me promener, noter un certain nombre de choses, et les exécuter ensuite, en fonction de scénettes auxquelles j'aurais assisté — autour d'un personnage central cependant, parce qu'il n'y a pas moyen de faire autrement.

— Mais cette insouciance des lois dramatiques, est-ce chez vous une volonté très précise ?

— Cela m'amuse plus que n'importe quoi.

(*Propos recueillis par* JACQUES RIVETTE
et FRANÇOIS TRUFFAUT.)



Delia Scala et Jean Gabin dans *Touchez pas au Grisbi.*

BIOGRAPHIE DE JACQUES BECKER

Jacques Becker est né le 15 septembre 1906 à Paris (Etudes secondaires, école Bréguet. Employé d'abord à la Compagnie Générale Transatlantique, puis aux Etablissements Fulmen.)

Jacques Becker passait chaque année ses vacances à Marlotte, où ses parents fréquentaient les Cézanne. Jean Renoir vint précisément y tourner les extérieurs de *La Fille de l'eau ;* c'est de cette manière que Jacques Becker fit sa connaissance.

Plus tard, préposé au service des bagages de la Compagnie Transatlantique, Jacques Becker fut amené à faire plusieurs fois le voyage Le Havre-New York et fit ainsi la rencontre de King Vidor.

En 1932, il rencontra de nouveau Jean Renoir et devint son assistant pour *La Nuit du Carrefour, Boudu sauvé des eaux, Chotard et Cie, Les Bas-Fonds, La Grande Illusion* et *La Marseillaise.*

★

FILMOGRAPHIE

1935 : LE COMMISSAIRE EST BON ENFANT.

(Moyen métrage, en collaboration avec Pierre Prévert.)
Opérateur : Michel Kelber.
Interprétation : Palau, Decroux, Marcel Duhamel.
Production : Films Oberon.

1939 : L'OR DU CRISTOBAL.

(Non terminé par Jacques Becker.)
Scénario d'après un roman de T'Serstevens.
Opérateur : Nicolas Hayer.
Montage : Marguerite Renoir.
Interprétation : Albert Préjean, Charles Vanel, Dita Parlo, Conchita Montenegro.

1942 : DERNIER ATOUT.

Scénario : Maurice Aubergé, Louis Chavance, Maurice Griffe et Jacques Becker.
Dialogue : Pierre Bost.
Opérateur : Nicolas Hayer.
Musique : Jean Alfaro.
Montage : Marguerite Renoir.
Interprétation : Raymond Rouleau, Georges Rollin, Mireille Balin, Pierre Renoir, Yamine Cairet.

1943 : GOUPI MAINS ROUGES.

D'après le roman de Pierre Véry.
Adaptation : Pierre Véry et Jacques Becker.
Dialogue : Pierre Véry.
Opérateurs : Pierre Montazel et Jean Bourgoin.
Musique : Jean Alfaro.
Montage : Marguerite Renoir.
Interprétation : Fernand Ledoux, Georges Rollin, Blanchette Brunoy, Arthur Devère, Maurice Schutz, Albert Rémy, René Génin, Line Noro.

1944/45 : FALBALAS.

Scénario et dialogue : Maurice Aubergé et Jacques Becker.
Opérateur : Nicolas Hayer.
Musique : Jean-Jacques Grunenwald.
Montage : Marguerite Renoir.
Interprétation : Raymond Rouleau, Micheline Presle, Jean Chevrier, Gabrielle Dorziat, Françoise Lugagne, Jeanne Fusier-Gir.

1946 : ANTOINE ET ANTOINETTE.

Scénario et dialogue: Jacques Becker, Françoise Giroud et Maurice Griffe.
Opérateur : Pierre Montazel.
Musique : Jean-Jacques Grunenwald.
Montage : Marguerite Renoir.
Interprétation : Roger Pigaut, Claire Maffei, Noël Roquevert, Pierre Trabaud, Annette Poivre, Gaston Modot.

1948/49 : RENDEZ-VOUS DE JUILLET.

Histoire de Jacques Becker et Maurice Griffe.
Adaptation et dialogue : Jacques Becker.
Opérateur : Claude Renoir.
Musique : Jean Wiener, Mezz Mezzrow.
Montage : Marguerite Renoir.
Interprétation : Daniel Gélin, Nicole

Courcel, Brigitte Auber, Bernard La Jarrige, Maurice Ronet, Pierre Trabaud, Louis Seigner, Philippe Mareuil, Gaston Modot.

1951 : EDOUARD ET CAROLINE.

Scénario : Annette Wademant et Jacques Becker.
Dialogue : Annette Wademant.
Opérateur : Robert Le Febvre.
Musique : Jean-Jacques Grunenwald.
Montage : Marguerite Renoir.
Interprétation : Anne Vernon, Daniel Gélin, Jacques François, Jean Galland, Elina Labourdette, Betty Stockfield, Jean Toulout, William Tubs, Jean Riveyre, Jean Marsac.

1952 : CASQUE D'OR.

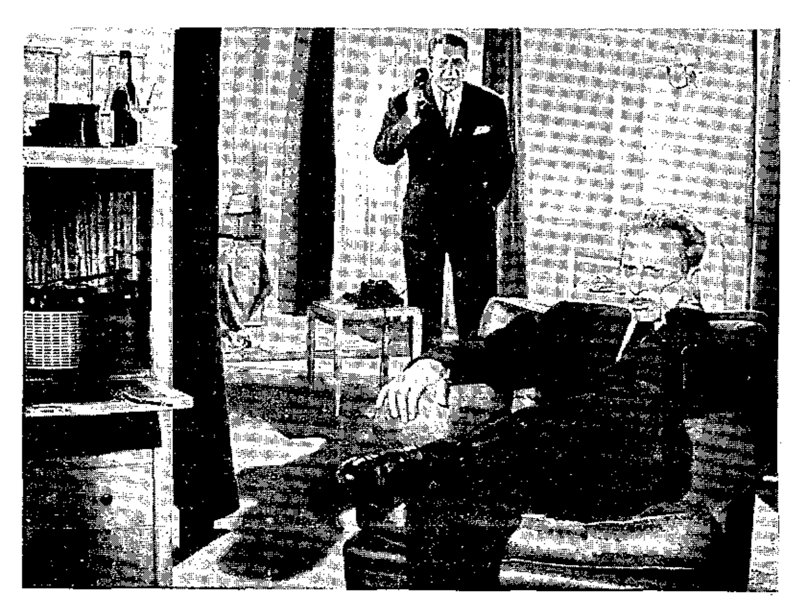
Scénario : Jacques Becker et Jacques Companeez.
Dialogue : Jacques Becker.
Opérateur : Robert Le Febvre.
Musique : Georges Van Parys.
Montage : Marguerite Renoir.
Interprétation : Simone Signoret, Serge Reggiani, Claude Dauphin, Raymond Bussières, Gaston Modot, Daniel Mendaille, Loleh Bellon, William Sabatier, Roland Lesaffre, Claude Castaing, Paul Azaïs, Emile Genevoix.

1953 : RUE DE L'ESTRAPADE.

Scénario et dialogue : Annette Wademant.
Opérateur : Marcel Grignon.
Musique : Marguerite Monod et Georges Van Parys.
Montage : Marguerite Renoir.
Interprétation : Anne Vernon, Louis Jourdan, Daniel Gélin, Jean Servais, Micheline Dax, Jacques Morel, Henri Belly, Michel Flamme, Claude Larue, Jean Valmence.

1954 : TOUCHEZ PAS AU GRISBI.

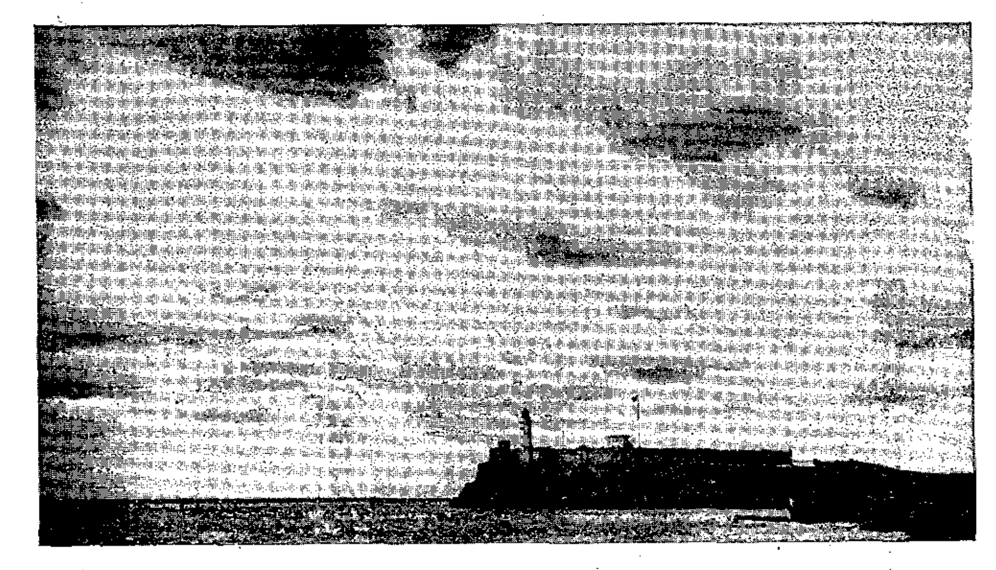
D'après le roman d'Albert Simonin.
Adaptation : Jacques Becker, Maurice Griffe et Albert Simonin.
Dialogue : Albert Simonin.
Opérateur : Pierre Montazel.
Musique : Jean Wiener.
Montage : Marguerite Renoir.
Interprétation : Jean Gabin, Jeanne Moreau, René Dary, Paul Frankeur, Dora Doll, Delia Scala, Marilyn Bufferd, Angelo Borrini, Paul Oettly, Daniel Cauchy.



Où le metteur en scène — Jacques Becker — prend la place d'un de ses personnages, pour un bout d'essai de *Touchez pas au Grisbi.* Au second plan, Jean Gabin.

LETTRE DE L'AMERIQUE HISPANIQUE

par Lo Duca



La Havane

Je n'ai pas franchi la mer des Antilles en touriste. J'étais prêt à tout, sauf à me laisser traiter en visiteur hâtif. Pressé, à la rigueur ; hâtif, jamais. Le cinéma était mon but, mais je n'ai rien ignoré du reste. Que *¡ Bienvenudo Mr Marshall !* soit interdit par les Etats-Unis au Vénézuela, cela est encore du cinéma. De même, la présence à Cuba de l'Indio (Emilio Fernandez), en train de tonrner un film sur le poète-héros de l'île : José Marti. Et si l'on veut, la tête de mort en sucre (*calavera*) qui m'a été donnée près de Yochimilco par Dolorés Del Rio appartient aussi au cinéma. Mais souvent le cinéma — « notre » cinéma surtout — est dépassé par la nouvelle à l'état pur.

Au fait ! Je vends la mèche, tout de suite, avant de passer à mes exercices de style.

Savez-vous que, dans un pays de l'Amérique ibérique, on a vendu une vingtaine de films *qui ne sont jamais sortis ?* Folie d'amateur ? Erreur d'un pauvre marchand de pellicule ? Tyrannie de l'Etat ? Non ! Simplement, une astuce... comptable. Une Banque Nationale d'un pays de l'Amérique latine était chargée d'accorder les licences d'importation de films à prix fixes ou à minimum garanti. La licence donnait droit à l'importateur de disposer du montant de ce prix en dollars U.S.A. au change de 18 cruzeiros par dollar. Au marché parallèle, le dollar valait 40 cruzeiros... (Ailleurs, la différence entre les « deux » dollars allait de 110 à 200 pesos.)

On achetait donc des films affreux à 2/5 000 dollars, tout en les déclarant à la Banque Nationale pour 20/30 000 dollars. Le vendeur recevait ces 20/30 000 dollars, gardait le prix réel du film — ainsi qu'une honnête commission, je présume — et rendait la différence, soit 17/24 000 dollars (6/9 millions de francs) à l'importateur malin.

Dans cette histoire, il y a d'ailleurs une morale, au point de vue du cinéma, le seul qui nous concerne, n'ayant pas tutelle de la morale du Ministère des Finances : la plupart de ces films étaient tellement immondes que l'importateur, sa première spéculation satisfaite, n'osait plus les montrer.

Cette parenthèse, ou simple nouvelle à l'état pur, peut donner au lecteur une idée de la réalité. Il saisit désormais comme il est facile de parler de cinéma et surtout combien il est aisé de formuler des jugements tranchants sur le comportement de producteurs honnêtes, mais sans envergure. Cela servira aussi à accroître le mérite de ceux qui, dans cette atmosphère qui sent plus la bourse que le spectacle, continuent à travailler pour le cinéma, dans l'indifférence, sinon sous la risée générale.

Je me demande même si nous, Européens, ne sommes pas, en grande partie, responsables de cet état de chose. Mal renseignés sur toute la ligne, nous voyons l'Amérique hispanique comme une sorte de savane, entrelacée de forêt vierge, où, sur un fond de guitare, des hommes en puncho ou en sarape et en sombrero fument nonchalamment des gros « H. (1) Uptmann » fabriqués à La Havane. Notre effort se borne à envoyer dans ces pays quelques femmes-de-lettres sur le retour qui entonnent des farandoles pour les gens distingués de l'endroit. Une politique du cinéma manque totalement. Or, c'est bien le cinéma le seul *œil* que ces pays ouvrent sur le monde, aveugles (et sourds) au reste.

J'ai vu fonctionner à Caracas un des plus intéressants ciné-clubs du continent, soutenu par un public d'aficionados — à peu près les seules personnes intelligentes de la ville — et dirigé par Amy B. Courvoisier, co-producteur de ce court métrage qu'on a vu à Paris, *Reveron*. Quelqu'un a-t-il jamais dit ce que ce club a fait pour le cinéma ? Je ne signalerai que quelques titres : un mois du cinéma français (en février 1951), un festival de marionnettes et de dessins animés, une quinzaine du cinéma italien et une quarantaine de « lundis » consacrés aux classiques du cinéma, de *Voleur de Bicyclettes* à *Une nuit à l'Opéra* et à *Paisà*. L'équipe du « Ciné-Club de Vénézuela », qui publie même une petite revue fort intelligente, n'est pas nombreuse : au nom de Courvoisier peuvent s'ajouter ceux de : Luis Alvarez Marcano, Ema Pérez, Ruth Bessoudo, Tomá Serra, V. J. Lovera. Le résultat de leur travail saute aux yeux : au point de vue du cinéma, Caracas est mûr. Sait-on que — tandis que nous luttons en Europe pour quelque maigre salle de répertoire — Caracas, personnifié par son plus entreprenant bâtisseur, qui s'appelle justement Palacios, urbaniste authentique, construit un Cinéma d'Essai ? Rien d'étonnant quand on sait que Caracas est une des villes les plus modernes du monde. Si, place de l'Opéra, par exemple, on empruntait le système de voies que Caracas vient d'achever au cœur de la ville, il n'y aurait plus à Paris de problème de la circulation.

Tout nous appelle dans ces pays. Le déclin de l'Amérique yankie — qui en arrive parfois à être détestée à cause de ses lubies, de sa pornographie puritaine, de son Mc Carthysme militant et de son optimisme, borné aux muscles rieurs — est un fait miraculeux tout à l'avantage de ce peu de prestige qui nous reste (c'est-à-dire « art », mais lire ici « cinéma »). J'ajoute une remarque générale (que je demande en italiques) : *les pays de l'Amérique latine ignorent le doublage*, cette plaie des peuples prétendus intelligents. *Les films passent en version originale avec des sous-titres*. Imaginez-vous la chance des pays de langue sœur ? En quelques années, le bilinguisme serait un fait accompli, si on ne laissait pas cette chance toute seule.

Le mauvais cinéma américain recule admirablement. Ces pays ignoraient à peu près, malgré leurs colonies d'émigrants, le cinéma italien et le cinéma français qui, aujourd'hui, font prime. L'aisance de leur pénétration — souvent parallèle, voire associée — est incroyable. Un seul exemple : Valle de la Pascua,

(1) Prononcez : *Etche Hom'an*, ce qui donne sur place un « Ecce Homo » de curieux effet pour nos oreilles.

8 000 habitants, 3 cinémas et, dans les *trois, trois* films italiens... L'importance de la « Semana del Cine Italiano » qui s'y déroula dépasse donc le cadre des intérêts italiens et sert le cinéma européen, donc, en définitive, notre cinéma. Nous avons vu que le néo-réalisme italien — je ne nie jamais *le fait,* tout en contestant l'étiquette — a fait école d'une manière foudroyante aux Indes (*Do Bigha Zamin*), au Japon (*Hiroshima*), en Espagne (*¡ Bienvenudo Mr Marshall !*) et même en Amérique (de *Naked City* à *Little Fugitive*). On ne sera pas étonné de voir le cinéma vénézuélien — qui n'a réalisé que des œuvres insuffisamment vénézuéliennes, *La Balanda « Isabel »* et *Noche de Milagro* — voler soudain dans son espace. Je regrette que personne n'ait songé ici à faire un film sur un des plus beaux combats de l'homme contre la nature : l'autostrade gigantesque à peine achevée qui relie Caracas à La Guaira. Les occasions de cet ordre ne manqueront pas.

Dans ces pays, ultra-modernes, ultra-équipés, nous devrions favoriser scandaleusement notre cinéma et lui permettre de régner. On me sort toujours la légende des chaînes de distribution américaine. Et après ? Distributeurs et exploitants fourniront au public les films qu'il désire. Pour les désirer, encore faut-il qu'il en connaisse l'existence et la qualité. Ergo : politique du cinéma, fourniture aux cinés-clubs et aux cinémas d'essai de répertoires classiques ; création, étaiement et élargissement du public.

Le climat ? Mais au contraire, ces pays sont outillés et la moindre salle est climatisée, donc refuge contre la chaleur. La Havane, à ce point de vue-là, est tellement moderne qu'on y risque des pneumonies à + 36°. A la Havane aussi, le visiteur superficiel, et surtout « chambré », risque de voir une sorte de dépendance du proche Etat de Floride. Moi-même j'ai failli tomber dans cette erreur, grâce aux « palaces », « cicerones » patentés et « experts » de tout poil. D'après l'organisateur local de la Semaine du Cinéma Italien, le public de La Havane serait un ensemble d'épiciers sadiques et de mauvais goût ; à leur intention, il couronna chaque œuvre italienne (depuis *Deux Sous d'Espoir* jusqu'à *Umberto D*) du même *show* délirant de stupidité et de flagornerie. Je m'efforçai de me faire une raison. Un jour j'ai posé la question, avec candeur, mais avec précision, à 300 étudiants réunis à l'Université de La Havane. « C'est vraiment *là* le goût du pays ? » (*Là* voulait dire : le « show »). D'une seule voix les étudiants protestèrent... Mes confrères de la presse se bornèrent à rire doucement. Les chauffeurs de taxi, les vendeurs de journaux, les vendeuses de Bacardi s'esclaffaient sans aucun ménagement. Je commençais à comprendre. Le reste vint tout seul et je découvris une ville extraordinairement vivante, sensible, intelligente, par la grâce d'une jeunesse active, alerte et informée. C'est alors que je pus prendre contact avec une équipe qui honorerait n'importe quelle capitale : *Nuestro Tiempo,* qui groupe depuis trois ans toutes les activités culturelles et où le cinéma a une place de choix. Je me souviens de Yolanda Pérez, Marta Santo Tomás, Niurka Escalante, Moisés Ades, José Massip, Alfredo Guevara, René Jordán. D'autres sont pour moi des visages et des voix, mais je ne réussis pas à leur donner un nom ; je n'en garde pas moins un souvenir ému et surpris. A l'Université de La Havane, j'ai pu suivre l'activité d'un Cercle du Cinéma qui pèsera sans doute sur l'avenir culturel du pays ; son directeur, José M. Valdés-Rodriguez, est d'ailleurs un critique connu parmi nous. Je rappelle encore Harold Gramatges, Edgardo Martín, Edmundo López, Francisco Morín, Erick Santamaría, des compositeurs, des metteurs en scène...

Dans cette atmosphère de confiance et de collaboration, à laquelle je ne m'étais pas attendu quand je voyais La Havane à travers un paravent, est née l'idée — saluée au passage par Emilio Fernandez, avec l'enthousiasme bruyant qui lui est coutumier — d'un film réalisé en collaboration étroite entre des équipes européennes et cubaines. Cuba possède, en effet, des studios et des laboratoires excellents. L'équipe cubaine prévue est puisée dans les milieux du travail et des études ; le film achevé, on choisira dans son sein quatre boursiers qui iront perfectionner leurs aptitudes au Centre Expérimental du Cinéma à Rome. Cuba aura ainsi atteint un double but : avoir son premier film de classe internationale et, en même temps, le noyau d'un futur cinéma national.

Ce film — qui a le titre provisoire et doublement indicatif de *Sobre las ondas* — est l'histoire d'un Européen chargé de construire un émetteur de TV et qui veut « rendre à Cuba ce qui est à Cuba ». Il découvre de ses yeux



En promenade à Mexico — de droite à gauche — Lo Duca, Cesare Zavattini, Alberto Lattuada.

nécessairement neufs la vie de l'île, cet énorme bouillonnement où l'on trouve les Antilles, l'Espagne et l'Afrique. L'inévitable filigrane d'amour seule mène à la tragédie (qu'on verra, nouveauté technique et somme toute esthétique, par l'œil de la TV), au cœur d'une sorte de vaudou symphonique. Mais *Sobre las ondas* sera le film de la réalité cubaine ; son point culminant coïncidera avec la récolte de la canne et s'achèvera sur la saison des pluies.

De cette information on jugera combien ces rencontres ont été constructives. Le terrain était prêt, certes. Je n'ai vu nulle part accueil semblable à celui que Zavattini, qui venait directement du Congrès du Néo-Réalisme de Parme, reçut de ces jeunes gens à Rancho Boyeros, aéroport de La Havane. Silvana Mangano seule, arrivée la veille, pouvait se flatter d'un pareil accueil. C'est là le signe d'une popularité de bon aloi et d'un niveau très haut. (Silvana se tailla un succès personnel par son humour et sa bonne humeur ; elle fit même un mot qui amusa prodigieusement les Cubains, en parlant de la température comme d' « un calor caliente »... Ce qui la divertit fort, ce furent les « motards » de la police, avec leurs sirènes, en pleine acrobatie à 150 à l'heure, qui lui ouvraient le chemin de la capitale.)

De nombreuses discussions collectives se déroulèrent au siège de *Nuestro Tiempo* et à l'Université. Ici, Valdés-Rodríguez sortit de vieilles bandes du cinéma cubain : fragments de films, de journaux d'actualité (seuls jouaient juste les aveugles, qui « ignoraient » la caméra). Zavattini eut des conversations mémorables. Alberto Lattuada put discuter longuement et minutieusement du *Cappotto* (que Paris ne connaît pas encore, malgré son triomphe à Cannes en 1952) présenté la veille. Un des thèmes du film, le « froid », prenait à Cuba un air d'extravagance poétique... Au début du *Cappotto* on voit le petit rond-de-cuir se chauffer les mains à l'haleine bien visible d'un cheval : or, *jamais* cela ne s'est vu à La Havane.

Marisa Belli, la nouvelle vedette choisie par Pietro Germi, se limitait à se laisser regarder ; à eux seuls, ses yeux valaient le déplacement. (Nous la suivions avec inquiétude : en effet, elle nous dépasse de 30 centimètres.)

Je n'oublierai pas non plus l'équipe de *Cine Guia* (Marta Fernández Morrell, Blanca Hernández, Mateo Jover et Walfredo Piñera), sans doute limitée par une orientation confessionnelle, mais avec probité et intelligence. (Je comprends

mal leur classification de *The Robe,* médiocre pellicule qui accuse les Evangiles de mensonge, parmi les films « para toda la familia ».)

★

La déception d'une Havane *made in U.S.A.* fut donc vite effacée par la véritable ville, cubaine et hispanique à souhait. J'ai été ému de cette identité parfaite entre hommes de quatre races au moins (à La Havane il existe un quartier chinois). Nous avons ainsi parlé de McCarthy, ce Gœbbels de banlieue, sans réussir à en rire.

A Cuba, nous avons trouvé en outre des éléments probants pour ceux qui doutent de l'équivalence télévision = crise du cinéma. Déjà l'enquête américaine, *qui démontrait que la radio se portait très bien à côté de la télévision* triomphante, avait secoué les plus entêtés. L'exemple de La Havane couronne notre système de doutes. On dispose ici, en effet, de quatre stations de T.V. (dont le canal 2, le plus puissant du monde, et Cuba peut en être fière) pour une ville de 700 000 habitants et pour une nation de moins de six millions. Les salles devraient fermer leurs portes, si nous appliquions le slogan : télévision = crise du cinéma. Rien ne s'est passé en réalité. Le succès de la T.V. va de pair avec les succès des films. Nous ajouterons, pour que le tableau ne soit pas faussé, que l'Etat n'écrase pas le cinéma comme chez nous (1) de ses impôts, loufoques au point de vue économique, mais se limite à percevoir un pourcentage raisonnable, égal à celui qu'il touche sur les autres spectacles.

Je signale, en passant, un détail qui en dit long sur les facultés d'initiative de Cuba : artistes et techniciens de la T.V. se sont formés tout seuls, à l'école de leur expérience même. Cela se voit parfois dans la mise en images...

★

Le Mexique est autre chose. Impossible d'en parler comme un de ces pays de langue espagnole et qui recherchent en Espagne certains de leurs titres de noblesse. Le Mexique est plus qu'un pays : c'est un monde qui a réussi la fusion profonde de plusieurs civilisations et de plusieurs races. Sauf l'apport de Buñuel, nous connaissons du cinéma mexicain des récits assez monocordes, fondés sur un folklore enjolivé par Figueroa. La réalité est différente et infiniment plus belle et plus prenante. Comme partout ailleurs, peu de nationaux savent voir leur pays. Un Mexicain ironique l'avait ainsi défini : « Au Mexique, une moitié de la population vit en vendant à l'autre moitié des billets de loterie ». Cette boutade est bien le signe d'un aveuglement profond ; le cinéma n'y échappe pas. Certaines formes cristallisées de la foi ou de la jalousie, commentées par d'admirables « rancheros », ne suffisent nullement à épuiser le sujet, *ni* à l'effleurer.

Venant de Cuba, après avoir survolé un paysage marin, où le cobalt et l'indigo se superposent, on touche le Mexique par Mérida, capitale du Yucatan (lire Joucatan). A une centaine de kilomètres à l'est dorment les ruines d'une ville maya, Chichen Itzà. A moins de cent kilomètres au sud, autre mystère de l'archéologie : Uxmal, Kabah, Labnà. On s'accroche à un instant de vertige, si le temps est une dimension pour votre esprit. Notre objectif est Mexico et on vole haut, plus haut que les deux volcans sacrés, Ixtaccihuatl et Popocatepetl ; vus d'en haut, leurs 5 ou 6 000 mètres nous laissent indifférents. Mais dès qu'ils sont franchis, le haut-plateau de Mexico paraît : cratère fantastique semblable à un lac irréel aux contours de salines. Le vertige nous reprend, cette fois plus profond, plus authentique : quand la civilisation occidentale et chrétienne arriva sur ces plages, les Mayas étaient déjà un souvenir ; Mexico, par contre, une ville prodigieuse, d'une vie intense et géniale. Des champs flottants entouraient Mexico : on levait l'ancre à l'époque de la récolte. Un seul demeure, aujourd'hui, à Xochimilco, enlisé à jamais. Nous avons à peu près détruit une culture jusque dans ses recoins les plus secrets. Plus d'un éprouve cette angoisse absolue et inutile de l'irréparable. Puis l'avion se pose et l'Aigle et le Serpent viennent à notre rencontre sur les casquettes des gendarmes.

★

(1) « Chez nous » est pour moi, toujours, France et Italie.

Le monde du cinéma est comme figé. Nous ne verrons pendant une semaine que des amis intimes. Les autres respectent un deuil plus que national. Une idole est morte : Jorge Negrete. A peine connaissais-je son nom, mais je n'ignorais pas qu'il avait épousé Maria Felix (un cadeau nuptial qui prend la forme d'un diamant de 37 millions ne passe pas inaperçu). C'était un des artistes les plus célèbres des pays de langue espagnole, salué comme un dieu, adoré rituellement par les foules. Dans son pays, il dominait aussi sur le plan syndical : les artistes perdent en lui un leader prestigieux. Il est mort à 42 ans, c'est-à-dire sans avoir entamé sa légende.

J'avoue mon septicisme sur l'ampleur de ce deuil, qui me paraît fabriqué de toutes pièces par la presse, la radio et la T.V. La puissance de cette presse s'exprimera mieux par un détail : Mexico publie un *quotidien* de seize pages en hélio consacré entièrement aux films, *Cinemundial.* J'ai dû me rendre à l'évidence lors des funérailles de Negrete, que j'ai suivies avec Emanuele Cassuto. Une vedette mexicaine — italienne d'ailleurs — Marta Roth, nous conduisait. La sensation de cette foule redoutable massée sur 30 kilomètres de parcours et groupée sur la colline du cimetière qui domine Mexico ne se traduit pas ; on passe de l'hurissement à la panique et de l'étonnement à la peur. Les sentiments de cette foule populaire, colorée, d'une grande beauté et d'une grande dignité humaines, étaient absorbés par cette Fête de la Mort, mais n'étaient pas exclusifs : on criait un « Marta Roth » flatteur et triomphal qui se répandait comme une traînée d'essence devant nous. Femmes, enfants, hommes mûrs, paysans, ouvriers, habillés de toutes les couleurs de la palette de Diego Rivera, de Siqueiros et de Orozco faisaient une haie que nulle presse n'aurait pu provoquer. L'enterrement lui-même — le crépuscule venait, d'anciens petits cratères assez proches nous rattachaient à un paysage lunaire — me donna la mesure du Mexique, de ses mythes et de sa faculté de les vivre. La foule avait envahi les tombes. Les enfants paraissaient à travers les locules des columbariums en construction... Pour ne pas être renversé et piétiné, on s'accrochait à des bras, inconnus ou amis. Soudain, autour de la tombe ouverte, on entendit, couvrant les pleurs, des violons, des guitares et les voix des camarades de Negrete qui *lui* chantaient ses chansons préférées. La foule reprit ces chants gais que l'heure rendait déchirants. On aurait dit un orchestre de *mariachis* à un rendez-vous avec la mort.

Deux cameras de T.V. — leurs petits yeux rouges et verts brillaient déjà — transmettaient au Mexique cet instant hors du temps.

★

Nous voilà plongés dans le cinéma mexicain. Un cinéma puissant, d'une perfection technique qui frise la tyrannie, qui peut-être tient dans ses mains le cinéma d'un continent tout entier. Des studios qui font pâlir ceux, assez proches, d'une région mexicaine, conquise par les Etats-Unis, la Californie. Des cadres de premier ordre, des artistes entraînés et de classe internationale qui peuvent compter d'emblée sur un public de 100 millions d'hommes parlant leur langue.

D'abord, enfonçons une légende : la naissance du cinéma mexicain avec *Maria Candelaria* que Cannes couronna en 1946 et qui fait pendant à la légende, désormais cristallisée avec un art tout stendhalien par notre ami Charensol, de la naissance *ex novo* du cinéma italien. *Maria Candelaria* est d'ailleurs un film de 1943. Le cinéma mexicain avait déjà vu *Redes* (*Les Révoltés d'Alvarado*) de 1933 et *Janitzio* (1) de 1934. Dans ce dernier il y a *Maria Candelaria* jusqu'à la femme lapidée. *La Perle* et ses filets, et l'Indio Fernandez dans le rôle principal, mais déjà metteur en scène clandestin. Le film est signé Carlos Navarro, mais je me suis laissé dire que c'est presque une œuvre collective. Seul Figueroa manque à ce rendez-vous anticipé ; Jack (Lauron) Draper le remplace très honorablement.

J'ai pu voir 26 films en sept jours — le rythme, hélas, d'un festival — choisis parmi ceux réalisés pendant vingt ans. J'ai donc un léger vernis de

(1) Prononcez Ganitsio.

culture cinématographique mexicaine et me sens autorisé à exprimer un jugement sans nuances, sinon sans incertitudes. Comme le disait avec esprit un critique d'ici, le Mexique n'a pas besoin de chercher ailleurs les mauvais metteurs en scène : il en possède lui-même, et de très remarquables. Je doute que dans chaque pays la proportion entre créateurs et fabricants soit différente ; et il faut préférer les « fabricants » d'ici qui ne demandent que deux ou trois semaines pour livrer leur « marchandise », aux fabricants européens affligés de complexes intellectuels, qui transforment les plateaux en amphithéâtres méditants.

Quoi qu'il en soit, en plus d'Emilio Fernandez que chacun connaît et qui représente malgré tout le *fonds* mexicain, et de Luis Buñuel qui est l'apport européen direct, d'autres metteurs en scène honorent le cinéma : Fernando de Fuentes (*Alla en el rancho grande* surprit Venise en 1936), Chano Urueta, Julio Bracho, Roberto Gavaldón. Moins rigoureux que les deux premiers (eux aussi loin d'avoir toujours évité les compromis) leur œuvre est quand même significative. Leur point faible à tous est l'excessive habileté, et les traditions de mise en scène qui sentent trop le rodage. Le cas de Fernandez est moins simple. Son génie constitue même l'un des grands dangers du cinéma mexicain, dans ce sens qu'il risque de nous régaler du même refrain pendant toute sa vie. Je lui souhaite que la vie de Marti, qu'il tourne actuellement à Cuba, me donne trot. Mais le génie est là. Pour le constater, il suffirait de voir *La Virgen Morena,* tourné en 1942 par Gabriel Soria ; il y a ici l'aboutissement de tous les dangers « aztèques » et « hispaniques » à un degré que Fernandez ignore, même dans son plus mauvais film (maya celui-ci) *Deseada.*

Pour Luis Buñuel, on ne peut exprimer qu'un seul regret : il travaille trop peu au Mexique. C'est lui pourtant qui a ouvert une voie nouvelle avec *Los Olvidados.* Buñuel et Fernandez sont les premiers à avoir montré les dangers du studio. Un exemple *: j'ai vu une partie du dernier film de* Ninon Sevilla, *Llevame en tus brazos,* mis en scène par Julio Bracho et photographié par Figueroa. Film excellent, qui tombe chaque fois que le studio remplace visiblement la nature. C'est devenu intolérable après la rue italienne et après les fleurs et les plages mexicaines. J'entends bien qu'il est infiniment plus facile d'enregistrer des chansons sur un plateau qu'en plein air, mais le « play back » n'a pas été inventé pour les chiens. Ces problèmes du studio et de la chanson nous mènent à un troisième problème qui m'a paru dangereux : l'autorité excessive des forces syndicales. Je m'en suis ouvert aux responsables et j'ai obtenu tous les apaisements qu'on puisse désirer. En effet, j'avais remarqué que l'abondance du chant dans les films mexicains ordinaires ne tenait pas compte seulement de la nécessité de donner un spectacle presque d'opérette à une foule friande du genre, mais respectait aussi les consignes qui imposaient d'utiliser une certaine proportion de main-d'œuvre (si j'ose dire) mélodieuse. Je comprenais aussi les raisons qui conseillaient au producteur l'utilisation du studio (économie de temps et plein emploi du personnel) et j'étais effrayé de l'interdiction de dépasser quatre semaines de tournage. « De ce pas, me suis-je permis d'observer, les forces syndicales sauveront leur intérêt et leur face dans l'immédiat, mais tueront le cinéma mexicain. » *Il n'en est rien.* On se rend parfaitement compte, en haut lieu, que la qualité a ses exigences et que la recherche artistique ne doit pas être limitée par des ordonnances aveugles. *On m'a même dit* qu'on préfèrerait le risque de se tromper plutôt que de courir le risque de stériliser la production mexicaine par trop de vetos.

Cela a été aussi répété à Zavattini et à Lattuada, justement inquiets de l'avenir d'un des cinémas les plus intéressants à l'heure actuelle, le seul qui puisse remplacer aux Amériques les défaillances coupables du cinéma californien. Nous avons dû en somme nous rendre à l'évidence : les travailleurs d'ici ne pouvaient pas sérieusement, sous prétexte de défense syndicale, songer à anéantir les chances du cinéma mexicain. En revanche, nous avons applaudi à une règle de fer : *aucun film ne peut continuer à être tourné si chaque vendredi soir tout le monde n'est pas réglé comptant.* Voilà enfin un pays où le travail n'est pas astreint aux aventures (ne pas lire « aventuriers ») ; après avoir pris conscience de lui-même, le cinéma mexicain doit se montrer, non plus avec deux ou trois films choisis presque au hasard, mais avec un véritable *corpus.* De ce voyage à Mexico est née la Semaine du Cinéma Mexicain en

Europe. Il s'agit d'une « Semaine » de huit jours, le premier jour étant consacré à une sorte de préface magistrale à tout le cinéma mexicain : *¡ Que viva Mexico !* d'Eisenstein, suivi d'un long métrage que je n'hésite pas à déclarer sensationnel, *Memorias de un Mexicano*, tourné par Salvador Toscano, de 1896 à 1926. C'est-à-dire la Révolution mexicaine en images authentiques. C'est-à-dire Pancho Villa, Emiliano Zapatta, Alvaro Obregon, Porfirio Diaz, Francisco I. Madero, Huerta vivants devant nos yeux (n'oublions pas que Villa a été vainqueur de Pershing). Puis on verra *Redes, Janitzio, El Camino de los Gatos, Rosenda, Las Abandonadas, Rebozo de Soledad, Flor Silvestre* et *Bugambilia.* Des documentaires, bien entendu, sont inscrits au programme, dont trois sur les grands peintres du Mexique, sans oublier *Silencio,* découvert par Buñuel lui-même. A Buñuel nous devrons probablement un film inédit d'un jeune réalisateur de Mexico et que Zavattini et Lattuada louent fort.

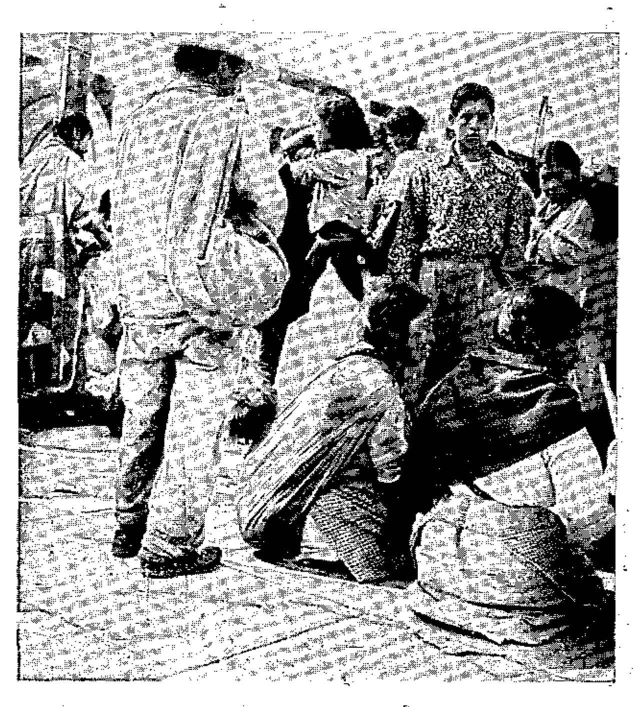
Pour que cette merveilleuse Semaine ait toute sa résonance, il faudrait relire livres et romans mexicains — surtout le reportage de L. N. Guzman — songer à la récente exposition du Musée d'Art Moderne (du pré-colombien à nos jours), sortir de leurs étuis les meilleurs disques de *rancheros* et de *corridos.* Il faut donner son sens à la fameuse phrase de Blaise Cendrars : « Le XXIe siècle sera le siècle de l'Amérique espagnole. »

Visite à la nouvelle Université de Mexico : digne d'une ville de plus de trois millions d'habitants et d'un pays qui a cinq mille ans d'existence historique. On en voit la trace dans cette architecture prodigieuse et indépendante, haute en couleurs et en formes. C'est peut-être l'université la plus moderne du monde.

En sortant, un troupeau de dindons conduits par un « pâtre », m'ébahit. Je ne tourne plus la tête en voyant un marchand d'oiseaux, avec sa cage grande comme une armoire.

★

La Semana del Cine Italiano se déroule au Chapultepec, sur le Paseo de la Reforma. Certes, nous sommes dans un des pays les plus évolués en matière



Foule mexicaine.

de cinéma (le quotidien cinématographique dirigé par Diaz Araiza et Amadeo Recanati répond à un besoin ; et qu'on ne croit pas à *une feuille pour midinettes* ; pendant notre séjour, il a publié en feuilleton les thèses de Zavattini et de Lattuada. Mais le fait est bouleversant : les films néo-réalistes, à part leur succès de critique, battent largement les colosses à écran large, haut, profond et tout. Je parle bien des *recettes*, cette musique divine de l'exploitant.

Tous les artistes mexicains débordent de joie. Arturo de Cordova et Dolorés Del Rio sont parmi les premiers à féliciter les artisans de cette victoire. Zavattini se taille un triomphe avec une métaphore : « *Affirmer, dit-il, que le cinéma* a tort de s'occuper de choses sérieuses et vivantes serait comme dire que le savon n'a été inventé que pour faire des bulles... Il est vrai qu'à Hollywood on ne fait plus que des bulles de savon... »

Le reste de ses paroles a été couvert par les applaudissements d'une salle qui assura le succès de *Miracle à Milan, Deux sous d'espoir, Le Manteau, Un Mari pour Anna Zaccheo*, etc...

A New York, j'ai de mes yeux vu l'Amérique « se venger » : Maria Felix — qui est vraiment *quelqu'un* dans cet hémisphère — fut laissée debout par le flic qui l'interrogeait. Quant à Zavattini, on lui a simplement refusé le visa...

★

Voyage à Teotihuacan. Surprise des pyramides faites de lave et de la nouvelle géométrie de la citadelle. La pyramide du soleil est une sorte de symphonie de lignes que la perspective ne réussit pas à dévorer. Vue du temple de Quetzalcoatl, elle n'est plus qu'un trapèze rougeâtre.

Nous achetons des statuettes, qu'on trouve ici par milliers, accumulées pendant des siècles. Lattuada me laisse l'avantage. Mais il reviendra le lendemain prendre sa revanche. (En matière de masques en fer blanc, il me bat sans revanche possible.)

Visite éclair à des fresques qu'on vient de découvrir à Totelco, dans des étables de paysans : encaustique rouge, vert et blanc, entre Minos et Tarquinia.

Peu avant le coucher du soleil, course à Xochimilco, que toute l'Europe connaît à travers *Maria Candelaria*. Heure presque voluptueuse au fil d'une lagune irréelle. Un xylophone à deux exécutants, sur une barque voisine, nous joue « L'Adelita » et « La Valentina ». Nous renonçons à « La Cucaracha », qui a pourtant des titres de grande noblesse.

Plus le temps d'aller à Cholula, dans l'Etat de Puebla, où l'on compte, paraît-il, 365 églises, une pour chaque jour ; mais *il n'y a plus que 300 habitants*. Probablement quelque légende.

★

Je ne connaîtrai le directeur général du cinéma mexicain, le Licenciado Alfonso Cortina, que vers la fin de mon séjour. Il est parti en voiture de Washington et ici les distances sont véritablement continentales. J'ai de longues conversations avec le vice-directeur, le Licenciado Juan Pellicer. *Il a même été* question de cinéma. Autant que moi-même, il veut que ma vision du cinéma mexicain s'intègre avec ma vision du Mexique. C'est lui qui conseille mes pélerinages et qui m'a fait voir Xochimilco, à une heure où les touristes se consacrent aux boissons fortes. Nous allons de la course de taureaux au musée aztèque, en passant par les épices de la table indienne. Il connaît Proust par cœur et le cinéma français depuis Méliès jusqu'à Carné. Grâce à lui, en quelques jours j'ai pu connaître le cinéma mexicain. *Il doit ignorer le célèbre mot « mañana »*, car j'ai toujours eu en quelques heures les films ou les documents que je demandais, même vieux de vingt ans.

D'après les chiffres que j'ai vus, les plans dont on m'a parlés, les confirmations que j'ai obtenues des responsables du cinéma mexicain, Alfonso Cortina, Juan Pellicer, Eduardo Garduño, Manuel Espinosa Yglesia, Hector Fernandez, Rafael E. Portas, José Luis Celis, Ramon Pérez Diaz, il est évident que le film mexicain est arrivé à un *tournant décisif. Il s'agit pour lui de choisir* entre : un cinéma local — qu'on est presque tenté de « doubler » en Espagne et en Argentine (sic) — dont les ambitions ne dépassent pas les recettes immédiates ; et un cinéma international, qui ait son mot à dire dans chaque pays, le plus riche à longue échéance. D'après ce que j'ai appris, le choix est déjà fait.



Deux « Indios » de Oxaca venus en pèlerinage à Mexico. Leurs costumes sont un compromis entre Aztèques et Espagnols et ils les revêtent seulement pour les danses sacrées.

Eduardo Garduño, président du Banco Cinematografico et de Peliculas Mexicanas S.A. (l'organisme qui se consacre à l'exportation), a des idées parfaitement claires en la matière. Manuel Espinosa, qui garde en mains le cœur de la distribution au Mexique, sait parfaitement à quoi s'en tenir sur l'avenir du cinéma et sur les moyens de ne pas en perdre le contrôle. Rafael E. Portas peut mesurer l'apport de forces purement intellectuelles au Septième Art, ainsi que Ramon Pérez Diaz ; ce dernier est un des représentants du PÉCIME, sorte d'« Association de la Critique de Cinéma » de Mexico, dont la puissance est telle qu'il peut se permettre de produire un film au « cast » impressionnant : *Reportaje*. Très amicalement, J. L. Celis a dévissé pour moi tous les engrenages du film mexicain. Il ne manque à mon panorama que la voix directe de William O. Jenkins qui contrôle robablement à lui seul la moitié du cinéma mexicain ; mais son grand âge le fixe à Acapulco ; je connais quand même son opinion.

J'ignore si l'harmonie règne entre ces puissances du cinéma ; là n'est pas mon affaire. Je me borne à constater qu'elles sont profondément d'accord sur l'essentiel.

★

Enfin, nous sommes allés en force au bordel. C'était une visite style Panthéon, rassurez-vous. La maîtresse de céans se nommait la Bandita et fut une des égéries de la Révolution. La légende populaire en fait une veuve de Pancho Villa. Elle-même avoue avoir été la compagne du Primo (cousin) de Villa. Il y a d'ailleurs à Mexico un Syndicat des Veuves du Général Franscisco Villa (« Pancho » est une familiarité de mauvais goût) comprenant dix-neuf veuves officielles qui jouissent d'une pension gouvernementale. Zavattini exige des preuves, la nouvelle étant trop belle. Je la transcris. La Bandita n'est pas seulement une « tricoteuse » du XX[e] siècle ; l'ancienne « soldatera » compose des chansons sur l'épopée qu'elle a connue de près. Il s'agit toujours d'aventures où le soldat de la Révolution est transfiguré par l'admiration, l'ironie ou la malice. La plus belle peut-être est consacrée au cheval préféré de Villa, *Siete Leguas*...

La Bandita a grande allure. Par elle on comprend pourquoi la poésie épique ne peut être, ou n'a pu être, que populaire. Les musiciens de l'endroit l'appellent *Señora Jefa* (Madame-Chef). Elle chante et donne des ordres en même temps. Les visiteurs *qui n'ont pas notre classe peuvent attendre* jusqu'à demain matin. L'heure est à la chanson de geste. Les Atrocités Américaines à Vera Cruz, la Vengeance de Villa en Territoire « Grinco », les Sergents à la Caserne (« ils sont maintenant généraux de division », dit la Bandita), jusqu'au Pacte Atlantique, chantent à nos oreilles accompagnés de guitares magistrales.

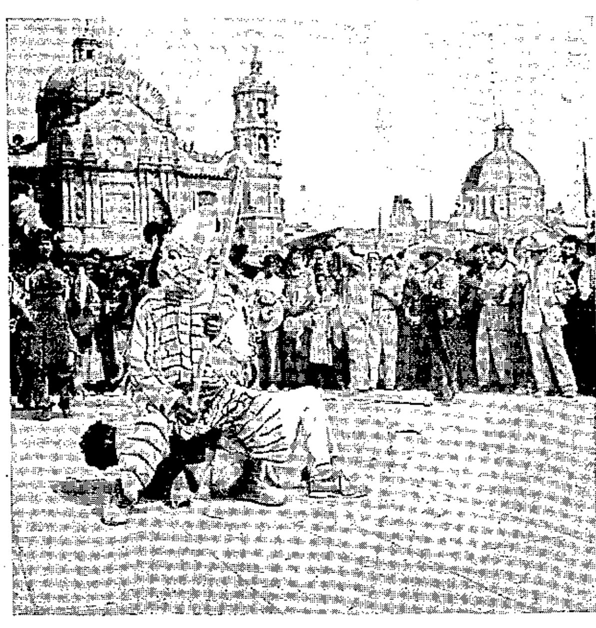
★

Juste après les dernières maisons de Mexico se dresse le sanctuaire de Notre-Dame de Guadalupe (*Lupe* est le prénom le plus répandu au Mexique). Zavattini, Lattuada, Marisa Belli, Fanfani *ont eu l'idée d'y aller la nuit*, au moment où la fête éclate et atteint peut-être son paroxysme. Ils en ont été bouleversés. Je n'y suis allé que le matin, toujours avec Zavattini, Lattuada, Carletto Tiben et Gutierre Tibon.

De tous les points du pays des danseurs étaient venus en pèlerinage. Chaque groupe dansait sans arrêt et les musiques se mélangeaient avec un bonheur hurlant. Plumes, ors, perruques, amulettes s'agitaient avec frénésie. Pendant des heures, les danseurs continueront à « jouer » leurs histoires, car il y a une sorte de *danse dell'arte*, sur un canevas où chaque exécutant brode son conte. Le conte commence au fond des âges aztèques et toltèques et va jusqu'à l'occupation française. (J'ai vu un bal qui s'achevait sur le personnage de la Mort assis sur un Zouave, approximativement représenté et orné d'une belle fraise très Henri IV).

Le sanctuaire s'enfonce lentement dans le sol. Cet horizon qui ne correspond pas aux lignes habituelles complète la vision. Le Mexique est là tout entier. Pour le peuple mexicain, la Madone de Guadalupe est la *Indita*. On l'adorait déjà, *ante litteram*, sous le nom de Mère Divine, Tonantzin. Les mêmes pèlerinages se déroulaient ici *avant* Colomb. Puis, en *1531, la Madone s'annonça* à l'Indio Juan Diego, remplaça Tonantzin et lui laissa son image peinte sur son sarape. Par ce « miracle », le Mexique est *un* depuis ses origines jusqu'à la Révolution qui vient de se terminer. Son peuple n'en avait pas besoin, mais on ne refuse pas un miracle, fût-il à Mexico.

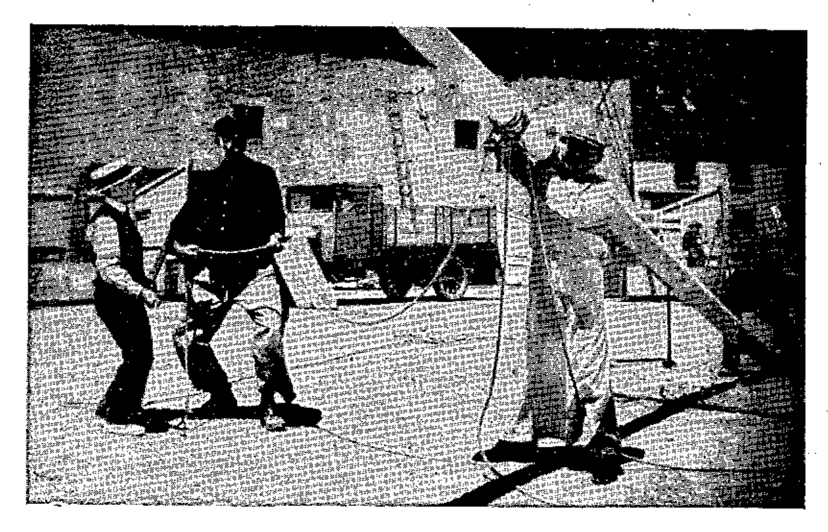
LO DUCA



Ballet devant Notre-Dame de la Guadelupe : La Mort *assise sur le Zouave.*

L'ETRANGE COMIQUE DE MONSIEUR TATI

par Barthélemy Amengual



Jour de Fête de Jacques Tati.

Tati renouvelle-t-il le comique, ou le ressuscite-t-il ? et quel comique ? Nous dirons qu'il apporte un *burlesque* supérieur. Non pas plus burlesque que celui de Max Linder par exemple — mesurant une quantité nous ne changerions pas de catégorie comique —, mais *différemment*. Et pourquoi, cet autre burlesque, le qualifier de supérieur ? Nous en reparlerons.

Il y avait dans *Jour de Fête* deux beaux gags dans lesquels s'opérait déjà cette transmutation comique qu'accomplissent *Les Vacances de M. Hulot*. Tous deux ont ce caractère remarquable qu'ils conservent le mécanisme du gag burlesque en en ayant rejeté le contenu irrationnel. Le rire y naît encore, comme dans le vrai burlesque, de cette espèce de grincement de l'intelligence, ce vertige fugace où l'absurdité pousse l'esprit. Cependant rien n'y est absurde, hormis les apparences. Ce qui fait, l'espace d'une seconde, basculer notre conscience dans la contradiction comique, c'est un fait très naturel, pas même risible, de la plus grande vérité, un fait d'observation.

Deux forains bavardent au sein d'un attroupement, sur une place. La foraine vient sur le perron de sa roulotte et crie : « Roger, et les chiens ? » Roger, sans se laisser distraire, porte les doigts à la bouche, siffle. Cinq ou six chiens, de toutes tailles, sortent de la roulotte et se jettent dans les jambes de la femme. « Ah ! ils étaient là », dit la foraine, absolument indifférente. Le film, sans s'attarder, passe à une autre scène.

Les spectateurs ne manqueront pas pour estimer ce gag bien mince, voire parfaitement idiot. Il est pourtant d'une admirable profondeur. La foraine a vu les chiens dans la roulotte. Elle se fiche des chiens autant que du tiers et du quart. C'est Roger qui l'intéresse, « son » Roger qui, pour l'heure, s'occupe un peu trop de Jeannette, à sa fenêtre. S'enquérir des chiens, c'est rappeler Roger à l'ordre, le déranger, le faire souvenir qu'elle existe et ne se laissera pas facilement oublier.

Ce gag — qui cesse d'en être un, faute d'une forme — se vérifie quotidiennement dans les quartiers populaires. « Marie ! crie la mère, tu t'occupes de la petite sœur ? Que fait la petite sœur ? » La petite sœur, fort sagement, est assise devant la porte, et sa mère la voit bien. Mais c'est la grande qui la préoccupe. Quand Marie n'est plus enchaînée à sa petite sœur, Dieu sait quels coupables usages elle pourrait faire de sa liberté.

L'autre exemple concerne le cafetier de Sainte-Sévère et ses chaises intouchables. Comment Tati nous présente-t-il son homme ? Comme un farfelu qui, à la veille des fêtes, n'a rien imaginé de mieux que de peindre ses chaises. Du coup, voilà le personnage qui décolle du monde concret pour entrer dans l'univers fabuleux des héros burlesques ; notre cafetier devient un frère du chapelier de *L'Affaire est dans le sac*. Or que lui est-il arrivé de pas ordinaire ? Rien. Il est normal qu'il prenne occasion de la fête du village pour rafraîchir son matériel. Il est plausible qu'il s'y soit pris un peu tard. Il est malheureux que sa peinture *soit de mauvaise qualité ou trop pauvre en siccatif*. Il est fort vraisemblable que notre homme espère voir sécher à temps son mobilier, puis bientôt n'espère plus.

L'écorce est burlesque, fabuleuse, irrationnelle. Le noyau est banal, concret, véridique. On voit ici selon quel principe s'accomplit la fusion du comique burlesque et du comique d'observation. Mais cette double nature du gag importe moins que cette sorte de dépassement que Tati nous en propose, cette signification cachée, cette queue qui épanouit le gag et le prolonge à la façon d'une comète.

Dans *Jour de Fête*, ce dépassement reste encore à la charge du spectateur. En revanche, dans *Les Vacances de M. Hulot*, chaque queue suit sa comète, si je puis dire ; chaque gag y résonne sur les comparses et les partenaires de M. Hulot. Ceux-ci se voient mis en cause par le gag et ils en révèlent — fût-ce malgré eux — quelques-unes des implications. Personne, dans le film, ne juge la foraine ni le forain, ne prend en compte le petit incident qu'ils viennent de vivre au sujet de leurs chiens. Personne, dans *Jour de Fête*, ne trouve absurde qu'on doive s'asseoir sur des caisses de bière. L'absurdité n'est que pour nous, dans la salle, qui regardons. La première loi du burlesque veut que son illogisme soit logique, que son irrationnalité, étrangement, soit rationnelle, que son absurdité obéisse à une mystérieuse signification dont tous les protagonistes semblent détenir la clé. L'univers burlesque est cohérent, sans hiatus ni failles, tout comme notre monde réel. Il ne se sait pas absurde. Les êtres qui le peuplent lui sont harmonieux. Faits pour lui comme les *poissons pour l'eau. C'est à peine* si certains, parfois, sont légèrement ahuris par ce qui leur arrive. Mais nous, dans notre monde normal, le normal inattendu ne nous surprend-il jamais ? De toute manière, ils ne se posent pas de questions (1).

Pour le dire comme les filmologues, l'absurde n'est pas dans l'univers filmique, dans la diégèse, il n'est que dans la conscience du spectateur. Or Tati invente d'introduire ce burlesque dans le film. M. Hulot exécute quelque action, dit quelque phrase, et ses commensaux s'y voient impliqués, sont contraints de prendre position, de s'engager, de se définir par rapport à elles. Nettement, ou avec la plus grande ambiguïté, ils saisissent l'étrangeté, ou l'anomalie, ou la contradiction du comportement de M. Hulot, ils y ajoutent leur propre embarras, et cela les plonge dans un curieux malaise, provoque un climat bizarre que, spectateurs, nous appréhendons à notre tour, et dont nous prenons le parti de rire.

---

(1) On a reconnu que *Jour de Fête* n'est pas un parfait burlesque. François, le facteur, y est comme mis entre parenthèses par ses concitoyens et par les deux forains. Idiot du village qu'on pique, qu'on saoûle, qu'on lance « gonflé à bloc », il justifie trop facilement le divorce entre l'observation et le burlesque, le village et le pantin.



Les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati.

Ainsi le gag s'accomplit-il en nous après une double réfraction à travers la conscience des personnages, à travers notre conscience, comme le sont le tragique et le dramatique dans les films qui relèvent de ces catégories. Avant d'être, en effet, saisi par le spectateur comme tragique, un geste ou un événement est d'abord vécu comme tel par les héros de la tragédie.

Ce qui précède prouve assez que Tati a traité son comique *sérieusement*. Comme un dramaturge élargit, approfondit, aggrave le tragique en nous faisant méditer sur la tragédie, Tati aggrave, enrichit, nuance son comique en doublant chaque gag de sa résonance, de son écho, ou d'une interrogation.

D'une autre manière, nous pourrions dire qu'au feuilleton burlesque (dont *Jour de Fête* est encore un exemple), Tati a substitué le roman. De même que dans un roman tout ce que l'intrigue perd en action brute, l'auteur le gagne en vie intérieure, en vérité. Tati raréfie ses gags, les ralentit, fait monter autour d'eux une écume intellectuelle, étoffe ses personnages d'ambiguïté et dote les mieux venus d'une vie troublante. Mais ce, sans entrer dans la comédie. Avec *Les Vacances de M. Hulot* le burlesque trouve sa troisième dimension : la profondeur psychologique, en dehors de la comédie.

Nous voici alors, croyons-nous, armés pour bien comprendre telles déclarations un peu mystérieuses de notre auteur : « J'espère que le public me suivra comme il m'a suivi pour *Jour de Fête*. Car c'est une tentative absolument différente, un autre genre de comique. A l'inverse du facteur, le personnage de M. Hulot n'est pas drôle en soi. Il ne fait rien d'extraordinaire — ou plutôt si, peut-être : il se contente d'être lui-même. Il est comique par la bande, en raison des réactions qu'il suscite chez les autres personnages ». Négligeons de ces propos leur morale, et les mérites de demeurer soi-même. Ecartons-en les questions qu'ils ouvrent à la philosophie : personne n'est drôle *en soi*, puisque nul n'est seul au monde ; et le comique n'est pas une essence qu'il suffise de libérer. Au départ de la relation, du dialogue comique, il est toujours une volonté de rire qui se rencontre avec une volonté de faire rire. Ne retenons que l'efficacité pratique de la distinction.

Le facteur, François, peut faire rire seul, aidé de quelques accessoires dont sa bicyclette et aussi des hommes, réduits à la condition de l'objet. Ce rire-là, M. Hulot nous l'apporte également, mais ce n'est pas le bon. Le bon, le vrai rire ou sourire, l'essentiel, il vient juste après, sitôt qu'entre en jeu la réaction des autres personnages. Hulot devient-il comique, alors, comme le dit Tati, par

la bande ? Ou bien les autres se révèlent-ils comiques ? C'est leur ensemble — Hulot plus les autres — qui naît au comique, et plus souvent à l'ambiguïté, en composant une situation inédite.

Ni chien fou dans le jeu de quilles des autres, ni catalyseur ou ferment qui, introduit dans un milieu stable, déclencherait la physico-chimie du rire, — ces mécanismes sont communs dans le cinéma burlesque. M. Hulot est l'insensé par qui le scandale arrive, le bouffon qui oblige les « sages » à s'interroger sur leur sagesse, ou à se sentir brusquement pris comme d'un vertige devant elle.

Voyons de près un gag pour lequel la déclaration de Tati semble particulièrement faite.

M. Hulot, parmi les cabines de bain, aperçoit la grasse nudité de la blonde timide. Il se rince l'œil, sans trop avoir l'air d'y toucher. La *mère, sur un* pliant, montant la garde, se méprend sur l'intérêt et la satisfaction qu'exprime le regard de Hulot. Elle loue alors ce coin de plage, d'où, comme disent les prospectus du Syndicat d'Initiative, le promeneur, n'est-ce pas, a une si belle vue.

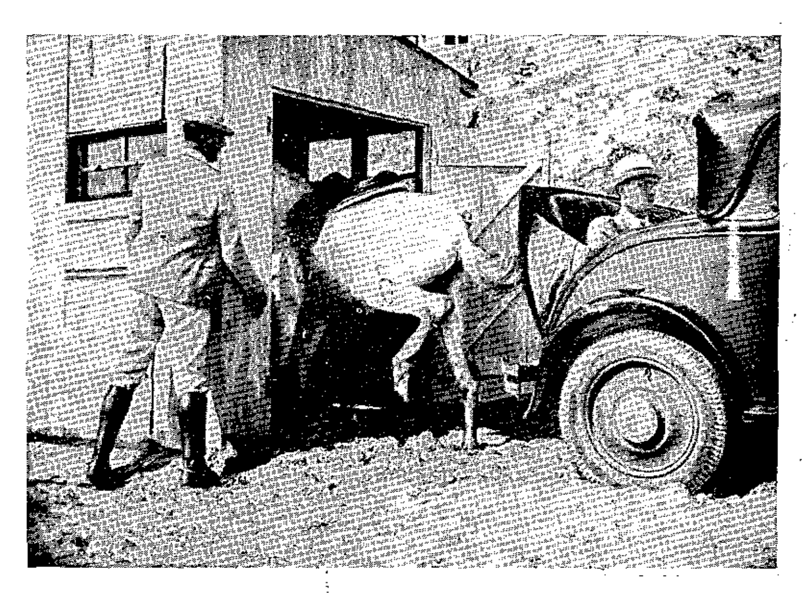
Rien n'est ici comique, ni M. Hulot, sauf la méprise de Madame. Mais où est la nouveauté ? A vrai dire il n'y en a aucune. Cette description toutefois nous fournit le moule dans lequel des gags plus originaux sont coulés. Un gamin vicieux et espiègle a déclenché les mécaniques qui retenaient sur ses cales une embarcation. La voilà à la mer. Le propriétaire tente de deviner l'auteur du coup. Le malheur veut que M. Hulot, distrait par le spectacle de la barque en fuite, précisément se sèche sans être mouillé et plus, fasse courir sa serviette du haut en bas d'un poteau devant lequel il est arrêté. L'anomalie de ce comportement excite la suspicion et les aigreurs du pêcheur. Plus tard, à table, il continuera d'accabler de ses sous-entendus le malheureux Hulot innocent.

Il est inutile de prouver que, pour l'art de Tati, ce duel ambigu, à demi-muet, mais réaliste, importe davantage que le gag fabuleux de la serviette. Le sketch de la partie de tennis fonctionne de la même manière, rigoureusement, et aussi celui du bal travesti, du couple solitaire et nocturne, de la balle de ping-pong égarée, de l'Amilcar en panne remorquée, de la fin de l'enterrement, et encore des étonnantes gênes que s'infligent mutuellement les deux garçons de la pension. Certes, on ne pliera pas sur ce patron tous les gags du film. Plusieurs ne relèvent que du burlesque primitif, fantasque plus encore que fantastique, fantaisiste davantage qu'irrationnel.

C'est que tout n'est pas construit au cordeau dans cette œuvre foisonnante. Et si certaines scories l'embarrassent, il arrive aussi souvent que les « queues » y soient détachées de leurs comètes, que l'ordre de succession des moments comiques soit dérangé et qu'à plusieurs gags bruts enchaînés succèdent plusieurs vagues d'échos, de résonances, de vertiges burlesques, sans qu'on sache alors les relier de façon précise à un gag prétexte générateur. Du reste, à la faveur de cette indécision, Tati confond burlesque et peinture, irréel et réalité.

★

« Hulot n'est pas drôle en soi ». Qu'est-ce à dire ? M. Hulot exécutant à la vue de l'hôtelier un demi-tour fulgurant mais trompeur qui dessine un étonnant lacet sur le sable, ne ferait donc pas rire ? Devrions-nous attendre, pour nous amuser, la *réaction* de l'hôtelier, que celui-ci poursuive son pensionnaire et croie le distinguer parmi les vêtements du porte-manteau ? Et Hulot soulevant de son cric non point l'Amilcar mais ses occupantes, en quoi diffère-t-il du facteur, drôle en soi ? Il n'en diffère pas. Cependant Tati, pressé d'aller à l'essentiel, passe sur son comique. Ce n'est pas le gag comique en soi qui importe, c'est son exploitation. Et non son exploitation dynamique et comique, ce qui nous maintiendrait dans la tradition du burlesque, mais sa subtile vibration réaliste, l'ébauche d'une suite, la promesse d'un abîme. Le grincement de l'intellect sur quoi se fonde le burlesque de l'absurde, Tati en trouve comme un équivalent dans cette interruption, ce court vertige, cette suspension grosse de sous-entendus, cet arrêt brusque, un pied en l'air.



Les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati.

André Bazin a bien dit que le gag burlesque épuise une situation, en actualise toutes les virtualités, alors que Tati ne pousse jamais les siennes jusqu'au bout. Hulot lui-même est inachevé. Cet inachèvement est précisément celui de la réticence, de la litote, voire de la prétérition. L'inachèvement du coq-à-l'âne. Mais le grincement est devenu coup de sonde ; le jeu de l'esprit troublé dans ses mécanismes, saisie aiguë du réel.

Ce déplacement de valeur du geste ou de l'événement burlesque sur son épanouissement satirique, qui fait dire à Tati que Hulot n'est pas comique, se vérifie encore dans la curieuse manière dont les gags proprement dits sont traités. Que ce soit le gag du fringant cavalier, dérangeant les tableaux, brisant une bougie, se faisant prendre le talon dans la gueule du tapis-lion, que ce soit celui du pneu hernieux ou du cric capricieux, celui de la valise qui ajoute un degré à l'escalier, celui du mulet qui, d'une ruade, fermera le spider du cabriolet, il semblerait que Tati se soit donné pour tâche première en les réalisant de les démonter, de les remonter comme des mécaniques rudimentaires, de les mettre en place en notre présence (c'est tout juste si nous ne voyons pas Hulot accrocher dans son dos sa cravache aux tableaux), de les régler devant nous et de nous en expliciter le fonctionnement. Petit traité du burlesque.

Cet épurement, cette réduction du gag à son principe mécanique, généralise une tentative à peine esquissée dans *Jour de Fête* puisqu'elle s'y limite au jeu du vélo qui roule seul. On sait que Tati même s'interrogea pour le supprimer. Beaucoup de spectateurs le jugent incongru. Il est vrai qu'entre la peinture et le burlesque, *Jour de Fête* n'a pas trouvé d'équilibre. Bien qu'il exprime parfaitement, en faisant recommencer la tournée par le vélo sans facteur, l'absurde tentation de la vitesse pour la vitesse qui s'est emparé de François, quand la seule urgence regarde la rentrée des foins, ce gag contrarie l'effort de synthèse, accuse l'hétérogénéité des éléments du film.

C'est que, dans *Jour de Fête*, le vélo est comique en soi, et aussi qu'il est invraisemblable. Mais dans *Les Vacances*, chaque gag doit être drôle — ou pas si drôle — pour les personnages. Tati a aperçu que l'extrême nudité du gag servirait l'extrême complexité de son reflux, et que le meilleur galet pour les ricochets et les ondes, est aussi le plus lisse et le plus rond. Il est d'ailleurs fort

troublant de constater, en analysant le sketch du bal masqué, que cette scène poétique ne se change en gag, mystérieusement, qu'au moment précis où Hulot tourne le bouton du pick-up et donne pleine voix à la musique. Alors tous les autres pensionnaires s'approchent et le vieux monsieur flasque, qui coule un œil par la fenêtre. Il a suffi d'un bouton. Petites causes, grands effets ; c'est aussi un chemin du burlesque.

★

Comment s'y prend-il donc, Tati, pour parvenir à ses fins paradoxales qu'il est le premier à se donner : fondre le comique de mœurs et le comique burlesque, les marier d'amour, non seulement les unir, mais changer l'un en l'autre afin qu'ils ne fassent plus qu'une seule chair esthétique ? Comment, entre ses mains, *L'Affaire est dans le sac* se métamorphose-t-il en *Dimanche d'Août* et *Dimanche d'Août* en *L'Affaire est dans le sac* ?

Très apparemment, ses deux protagonistes, Tati les envoie à la rencontre l'un de l'autre. L'amour n'exclut pas la raison. Il demande à chacun de faire une moitié du chemin. Que le burlesque atténue son irrationnalité ; que la réalité des mœurs et des caractères doucement s'irréalise. Tati s'est donc attaché à banaliser son burlesque, à lui faire toucher terre, à le doter du maximum de vraisemblance et de crédibilité, en même temps qu'il altérait insensiblement la physionomie de son village en vacances, lequel tranquillement dérive vers une sorte de sur-réalité.

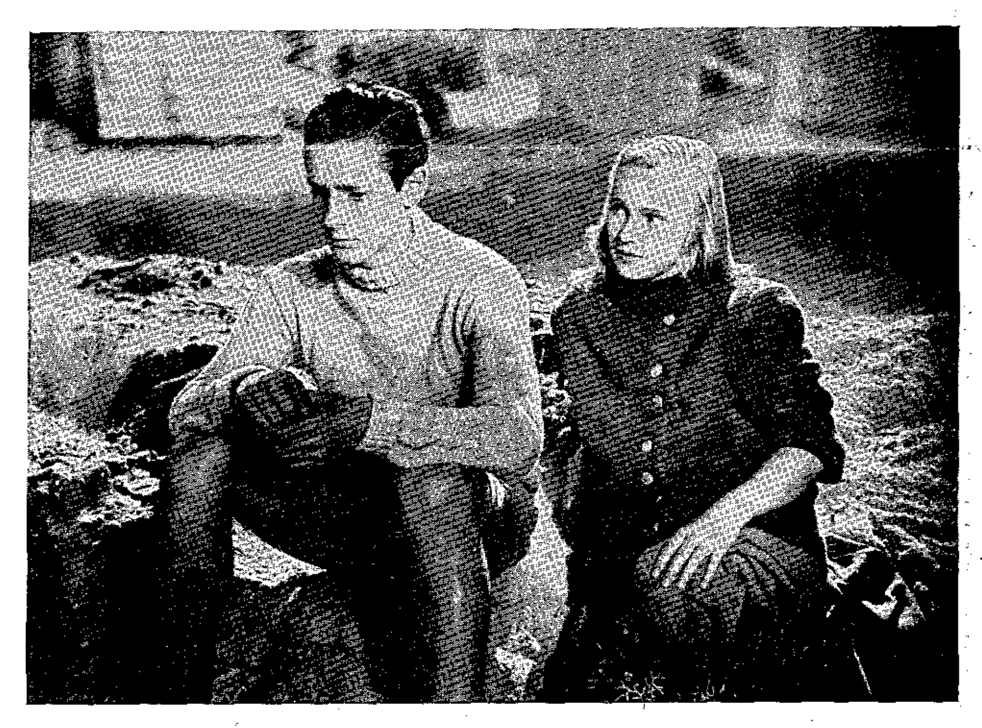
BARTHÉLEMY AMENGUAL

(*A suivre*)



Les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati.

LES FILMS



Pierre-Michel Beck et Nicole Berger dans *Le Blé en Herbe* de Claude Autant-Lara.

LES INCERTITUDES DE LA FIDÉLITÉ

LE BLE EN HERBE, film français de CLAUDE AUTANT-LARA. *Adaptation et dialogues :* Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, d'après le roman de Colette. *Images :* Robert Le Febvre. *Musique :* René Cloerec. *Décors :* Max Douy. *Interprétation :* Edwige Feuillère, Nicole Berger, Pierre-Michel Beck, René Devillers, Charles Deschamps, Louis de Funès. *Production :* Franco-London Film, 1953.

Si l'adaptation littéraire caractérise bien la production française d'après-guerre, le dernier film d'Autant-Lara, attendu depuis plus de cinq ans, s'inscrit dans cette tendance de façon particulièrement représentative. Rappelons brièvement — car nous l'avons souvent développé dans cette revue — que depuis, disons en gros la *Symphonie Pastorale* et les *Dames au Bois de Boulogne*, les grands cinéastes français ne se posent plus les problèmes de l'adaptation dans les mêmes termes qu'avant-guerre. A de rares exceptions près, le roman ne fournissait alors au metteur en scène et au scénariste qu'un thème (quand ce n'était pas qu'un titre), quelques personnages, un lieu ou une époque ; là-dessus on se jugeait à peu près libre de faire ce qu'on voulait en fonction de mobiles vulgaires ou estimables, mais qui n'épousaient que très

partiellement ceux du romancier. On *pensait alors* volontiers que « l'optique du cinéma » et ses moyens d'expression étant tout autres, la fidélité à la lettre n'était qu'un leurre, sinon un péril et un signe d'impuissance. Il n'est pas douteux qu'Aurenche et Bost, d'une part, Melville aussi peut-être avec *Le Silence de la Mer*, ont imposé la notion de fidélité comme une valeur positive. Je sais bien que François Truffaut le leur conteste, mais il a tort, au moins dans la mesure où les libertés que s'accordent les scénaristes de la *Symphonie Pastorale se limitent* au cadre relativement étroit des équivalences jugées nécessaires. Il importe moins qu'ils aient tort ou raison d'estimer que la ligne droite n'est pas le plus sûr chemin d'un point à un autre, que de reconnaître l'identité du tout. Bref, comme l'hypocrisie à la vertu, leurs infidélités mêmes sont encore un hommage à la fidélité.

Il serait assurément absurde de poser en principe que la fidélité est désormais devenue un impératif du cinéma littéraire. Il n'y a pas de raison que la liberté intelligente ne donne pas dans certains cas d'aussi bons résultats, voire de meilleurs, comme il est advenu avant-guerre avec, par exemple, *Une Partie de Campagne* de Renoir. Mais c'est alors dans la seule mesure où l'univers du metteur en scène peut prétendre à faire concurrence à celui de l'écrivain, ce qui est rare, pour des raisons trop évidentes. Au contraire on voit parfaitement qu'il n'y a rien à perdre à se proposer la fidélité pour idéal dans le cas d'une œuvre de valeur, car le cinéma n'en est pas à pouvoir prétendre, alors, faire mieux que l'écrivain. Quant à l'objection selon laquelle il devrait chercher à faire autre chose, nous la laissons à M. Cecil Saint-Laurent, sachant au contraire que l'exercice de la fidélité est une exigence créatrice beaucoup plus efficace que la liberté, même du seul point de vue de la forme cinématographique.

L'adaptation du *Blé en Herbe* s'inscrivait *à priori* dans cette tendance du cinéma français à des titres décisifs. D'abord la valeur littéraire du modèle et surtout son originalité de ton et de style, sa relative popularité aussi, imposent plus impérativement que jamais la comparaison du film avec le livre. Ensuite, Autant-Lara avait choisi là un sujet typiquement romanesque dans le sens où l'intrigue et les péripéties apparaissent insignifiants par rapport au seul intérêt psychologique et moral. Dans le sens dramatique du mot, il ne s'y *passait* presque rien. Pour le metteur en scène, cette gageure allait être d'autant plus difficile à tenir que l'âge de ses héros, s'il ne voulait pas tricher, lui interdisait l'emploi de comédiens éprouvés (ce qui fut le cas dans *Le Diable au Corps*). D'ailleurs, le sujet exigeait la franchise directe d'une interprétation impressionniste. Non seulement le spectateur serait privé de tout événement spectaculaire et d'une articulation dramatique solide, mais même de l'analyse psychologique, du dépliement soigneusement explicatif des personnages qui pouvait, dans une certaine mesure, en tenir lieu. Il est vrai qu'Autant-Lara aurait pu miser pour compenser ces manque à gagner sur les aspects scabreux de l'histoire, mais nous verrons qu'il se l'est absolument interdit et je dirais presqu'à l'excès.

Assurément, Aurenche et Bost n'ont pas tout à fait renoncé à en ajouter. Il y a d'abord l'espèce de prologue, cocasse et dramatique, de la tempête qui rejette Phil à demi-mort et complètement nu sur la plage où ces demoiselles du Sacré-Cœur procèdent à leur bain annuel. On ne manquera d'y reconnaître le penchant de nos auteurs pour le petit scandale anti-clérical ; mais ils furent plus mal inspirés, car cet épisode inventé de toutes pièces pose fort ingénieusement les thèmes essentiels que le film dévelopera. D'abord maints détails pittoresques y situent l'époque sur laquelle on ne reviendra guère dans l'exclusive préoccupation des personnages. Ensuite, le caractère dramatique de la situation permet d'indiquer vite et fortement les rapports sentimentaux de Phil et Vinca. Enfin, la nudité du garçon impose indirectement et sous un prétexte vraisemblable le thème charnel de l'œuvre dans son ambiguïté grave et légère. Je ne fais qu'un reproche à Autant-Lara pour ce départ, c'est de n'y avoir pas renoncé à l'insistance satirique, à l'amertume un peu grimaçante qui pose cette introduction sur le plan inférieur de la satire de mœurs dont le film se départira ensuite complètement. Par contre, c'est du point de vue de la mise en scène le meilleur moment du film : on n'oubliera pas en particulier l'angle rasant de la caméra à fleur d'eau qui nous donne peut-être pour la première fois, au

cinéma, la sensation physique de la noyade.

Moins heureux est l'épilogue qui prolonge le livre dont on sait qu'il s'arrête simplement au matin de la nuit décisive. Je n'y vois guère d'autres justifications que la nécessité toute relative d'allonger la sauce. Il est vrai que la version qu'on nous présente a, paraît-il, été modifiée *in extremis* pour éviter la « mauvaise fin » prévue dans le traitement primitif. Mais je crains fort d'abord que le dénouement pessimiste provoqué par les préjugés des parents n'eût trahi bien davantage le livre qui ne se préoccupe guère d'épiloguer contre la morale bourgeoise. Aussi bien verrons-nous pourquoi les parents ont été, pendant tout le film, laissés justement en retrait. Seulement l'absence de dénouement est pire encore, car elle nous laisse après un quart d'heure d'hésitation sentimentale au même point où Colette abandonne ses héros. Tout est dit au matin avec la gaieté presqu'indifférente de Vinca et le dépit inquiet du garçon. Je vois bien qu'Aurenche et Bost ont pensé qu'il fallait l'expliquer, mais je ne trouve pas qu'ils aient rien éclairci, au contraire : seulement piétiné inutilement autour d'une interrogation psychologique qui demeure entière. A partir de là le film traîne pour s'enliser finalement, si j'ose dire, dans les sables de la plage.

Mais les inventions des scénaristes sont ici bien moins remarquables que leur évident souci de rester au plus près du livre. Tout se passe comme si Aurenche et Bost étaient partis du principe opposé à celui qui dirigeait leur adaptation du *Diable au Corps*. L'exemple le plus frappant en est fourni par les parents qui restent au second plan, dans la grisaille, à peine plus précisés que dans le livre alors qu'ils avaient pris une place dramatique déterminante dans l'adaptation du roman de Radiguet. Or, s'il est facile au romancier d'estomper des personnages, même s'ils demeurent implicitement présents, le cinéaste doit compter avec l'intérêt et la curiosité du spectateur, son besoin de logique. Colette ignore à peu près les familles parce qu'elle adopte le point de vue de Phil et Vinca pour qui rien n'existe vraiment en dehors d'eux-mêmes, mais la caméra leur est extérieure, son œil voit aussi distinctement les parents. Pour les empêcher de prendre le relief psychologique qu'appelle cette présence, les scénaristes et le metteur en scène ont dû courir le risque de frustrer le spectateur, tout en s'efforçant de lui faire oublier cette frustration, de la rendre le moins sensible possible. Ils y sont fort bien parvenus sans rendre pour autant les parents conventionnels. Au contraire, chacun d'eux est remarquablement individualisé, jusqu'au détail de la ressemblance physique entre les



Pierre-Michel Beck et Nicole Berger dans *Le Blé en Herbe* de Claude Autant-Lara.

deux sœurs. La mère de Phil intervient même une ou deux fois de façon discrète mais importante, assez en tous cas pour que nous puissions imaginer son caractère et ses pensées, mais elle retourne aussitôt dans la pénombre, seuls Phil et Vinca demeurent, de bout en bout, en pleine lumière.

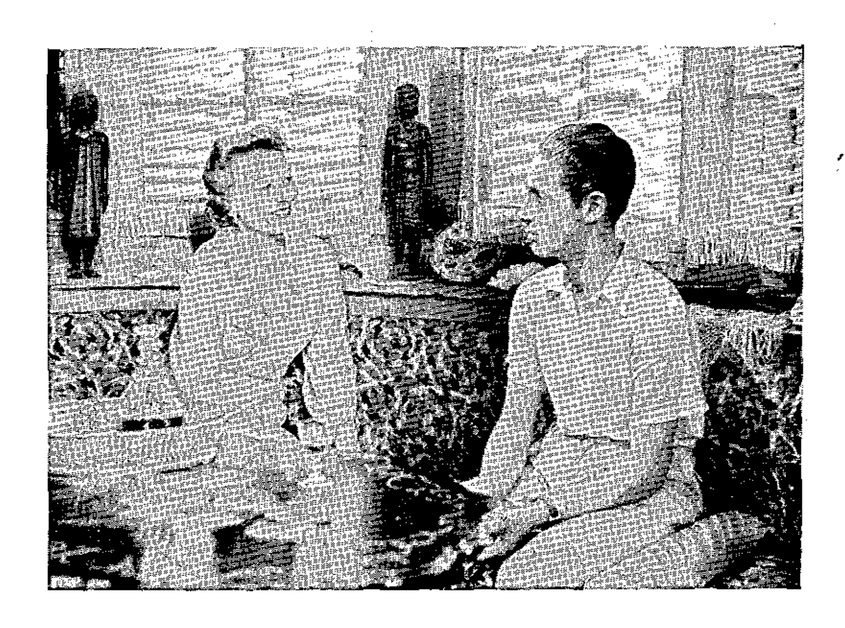
Il paraît que la première adaptation, celle qui fut soumise à la précensure, introduisait un élément dramatique et psychologique tout à fait absent du livre : Mme Dalleray était plus ou moins lesbienne et les rapports du jeune couple se doublaient pour la belle initiatrice d'une autre aventure dont Phil était la cause. S'il est vrai qu'il fut conseillé à Autant-Lara de supprimer cet épisode, il aurait mauvaise grâce à s'en plaindre car il aurait dénaturé complètement la structure du film, noué ou brisé la ligne méthodique d'un récit dont tout le charme est d'être sur trois notes.

Quoi qu'il en soit, le critique n'a pas à faire le procès des intentions. Dans son état définitif le film témoigne, au contraire, d'une particulière intelligence dans le traitement du personnage de Mme Dalleray. Il n'était guère possible cette fois de maintenir ce rôle important dans la même grisaille discrète que les parents. Colette, il est vrai, ne lui accorde que quelques phrases précises mais succinctes qui définissent plutôt un type de femme que l'individu. Le spectateur n'aurait pas compris cette discrétion désinvolte à l'égard surtout d'Edwige Feuillère. Mais si Aurenche et Bost ont été amenés justement à définir un peu mieux le personnage, Mme Dalleray reste cependant en retrait, dans une position secondaire et subordonnée. On peut même dire que le film compense la netteté plus grande du rôle par un moindre pittoresque. Si Autant-Lara avait traité Mme Dalleray selon les indications de Colette, c'est alors que nos censeurs du « réalisme psychologique » eussent pu y voir cette vulgarité satirique qui tant les offense. Chez Colette, la séductrice de Phil a presque les traits conventionnels d'une Messaline de casino et l'on sait gré au metteur en scène d'avoir évité, par exemple, les préliminaires gastronomiques et vaguement orientaux que la romancière décrit ainsi : « Mme Dalleray ne semblait pas l'attendre et lisait, mais l'ombre étudiée du salon, la table presqu'invisible d'où montaient les odeurs de la pêche tardive, du melon rouge de Chypre coupé en croissants d'astres et du café noir versé sur la glace pilée le renseignèrent... », et un peu plus loin : « Son hôtesse le servit pourtant et il huma sur une petite pelle d'argent la chair rouge du melon poudré de sucre, imprégné d'un alcool léger à goût d'anis. » Convenons que la scène et sa description sont ici bien plus conventionnelles que ce par quoi Autant-Lara l'a remplacée.

Mais c'est par les dialogues que se manifeste plus nettement encore le parti-pris de fidélité romanesque. Sauf assurément dans les épisodes inventés ou trop radicalement adaptés (encore qu'Aurenche et Bost s'efforcent souvent d'y transplanter les dialogues originaux), les auteurs ont respecté dans toute la mesure du possible le texte de Colette. Je pourrais multiplier les citations et d'autant plus significatives que beaucoup de scènes très dialoguées n'ont aucune importance dramatique et servent uniquement la coloration romanesque.

★

Cette fidélité, mieux qu'à l'esprit, à la lettre même de l'œuvre, porte-t-elle entièrement les fruits que l'on pouvait en espérer ? Je ne dirais pas en tous cas que le film trahit le livre, ni même qu'il lui est « inférieur ». On n'éprouve nullement, à son égard, ce sentiment de dépit et de regret qu'inspirent les grandes œuvres littéraires trahies par le film, et cette constatation positive constitue déjà en soi un éloge considérable. Je dirai même qu'à tout prendre je préfère le film au roman pour la simple mais profonde raison que l'interprétation des héros me satisfait et que leur réalité emplit désormais mon imagination au point d'évincer leur évocation par Colette. Une fois de plus se trouve démenti le sot préjugé selon lequel le roman aurait sur le cinéma l'avantage de sa virtualité : un personnage y serait toujours complété par l'imagination particulière du lecteur et donc plus riche de tous les possibles entre lesquels choisit la réalité de l'écran. Et d'abord cette virtualité est toute théorique, relative seulement à la multitude des lecteurs. S'ils sont cent mille, le romancier aura bien suggéré autant d'images, mais chaque lecteur, lui, n'en a qu'une, digne de sa propre imagination, pourquoi vaudrait-elle mieux que celle proposée par le metteur en scène ? D'ailleurs, le problème est-il



Edwige Feuillère et Pierre-Michel Beck dans *Le Blé en Herbe* de Claude Autant-Lara.

si différent de celui du théâtre et faut-il renoncer à jouer à Phèdre ou Hamlet sous prétexte de laisser ces grands personnages à leur ambiguïté. L'important c'est que nous puissions adhérer au choix du metteur en scène et croire aux interprètes, pour cristalliser sur eux à la façon de l'amoureux qui rencontre enfin la femme de ses rêves. Bien que Nicole Berger ne ressemble pas tout à fait physiquement à la Vinca de Colette (plutôt du genre sauterelle, membres longs et nerveux, jeune poitrine à peine indiquée), elle s'y substitue parfaitement. Je sais qu'on n'est pas si enthousiaste du choix de J. M. Beck. Il est vrai qu'il est plus inégal, mais son allure à la fois inquiète et butée, sa vivacité nerveuse non exclusive d'une virilité juvénile, me paraissent correspondre parfaitement au caractère du livre. A la vérité, du reste, Colette ne se soucie que médiocrement de préciser ses personnages. Leur psychologie n'est guère poussée : ce sont simplement des jeunes gens de leur âge, leur aventure est celle de l'adolescence, à peine individualisée. Il était normal, inévitable que le film exigeât plus de précisions, celles qu'apportent Nicole Berger et J. M. Beck dépassent Colette mais dans le droit fil du roman.

Ce n'est donc point dans le domaine essentiel et décisif de l'interprétation que la fidélité du film me déçoit. D'où vient que, tout en lui reconnaissant même une manière de supériorité, quelque chose manque à l'appel. La lecture attentive du roman en donne peut-être la clef. Une première remarque grossière frappe d'abord l'esprit : la proportion énorme dans le texte — en dehors des dialogues — des substantifs et épithètes d'ordre tactile ou olfactif; quant aux visuels, ils se rapportent deux fois sur trois à la couleur. Ce qui signifie — les dialogues n'étant presque jamais descriptifs — que même si le film d'Autant-Lara était le calque du livre, ce ne serait encore que l'univers de Colette, moins les odeurs, les goûts, les touchers et les couleurs. Sans doute une partie de ces réalités sensorielles sont-elles indirectement restituées par la suggestion de l'image en noir et blanc, mais d'abord je crains qu'ici Autant-Lara ne soit pas l'homme de la situation, si sa mise en scène suggère au delà de son contenu manifeste, ce n'est assurément pas dans ce sens-là ou plutôt dans... ces sens-là. Mais serait-il aussi doué pour leur restitution que le Renoir de *La Règle du Jeu*, que je me demanderais encore si le cinéma peut prétendre, par les seules vertus de l'image et du dialogue, à l'évocation de toute la réalité romanesque. En dehors même des domaines

sensoriels interdits par l'infirmité congénitale de l'image cinématographique particulièrement fâcheuse, ici, il reste, au moins en bien des cas, impossible de suggérer par la seule direction de l'auteur et l'ordonnance de la scène tout le commentaire psychologique ou moral qui tient parfois aisément en une seule phrase du romancier, commentaire souvent indispensable à la bonne intelligence de la situation ou même du dialogue. Je ne dis pas que le style direct soit nécessairement interdit à un cinéma qui se veut romanesque, nous avons assez d'exemples du contraire, mais je crois que dans le cas de l'adaptation fidèle et au moins pour certaines familles de roman le truchement du commentaire est à peu près inévitable. Souvenez-vous du début d'*Assurance sur la Mort*, quand Fred Mac Murray revient pour la première fois de chez Barbara Stanwyck : l'image nous montre seulement alors l'homme au volant de sa voiture roulant dans la campagne banlieusarde ; mais sa voix commente ce souvenir : « C'était par un crépuscule d'été, je n'oublierai jamais l'odeur du chèvrefeuille », et ces quelques mots suffisaient à donner au plan son relief à la fois sensoriel, psychologique et moral. Cette intervention du commentaire récitatif peut être très discrète, réduite à un murmure presqu'oublié du spectateur, comme dans *Le Fleuve* de Renoir, mais c'est assez pour orienter une séquence entière, lui donner sa perspective, son exactitude intellectuelle. Au demeurant n'est-ce pas ce que fait le romancier lui-même en se plaçant au point de vue de Dieu ?

André Bazin

L'ESSENTIEL

ANGEL FACE (UN SI DOUX VISAGE), film américain d'Otto Preminger. *Scénario :* Frank Nugent et Oscar Millard, d'après Chester Erskine. *Images :* Harry Stradling. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Jean Simmons, Robert Mitchum, Mona Freeman, Herbert Marshall. *Production :* Otto Preminger, 1952. *Distribution :* R.K.O., 1953.

La première vertu de ce film, comme de *The moon is blue*, qui le suit aussitôt dans la chronologie, est de nous délivrer de quelques idées préconçues sur leur auteur ; à force de goûter chez lui l'ambiguïté savante des sujets, la souplesse aquatique et la subtilité des mouvements d'appareil, nous n'aurions plus su bientôt voir qu'eux et risquions de réduire à ces dimensions, avouons-le, étroites, le grand talent d'Otto Preminger. Grâces soient d'abord rendues à ces deux films pour leur modestie, l'exiguïté de leurs décors, la qualité hâtive de leur photographie, qui nous prouvent s'il en était besoin que celui-ci sait davantage que tirer le meilleur parti de scénarios habiles, d'excellents comédiens et des ressources techniques d'un studio fortuné.

Esquissons donc l'éloge de la pauvreté, n'aurait-elle pour bienfait qu'obliger pour la masquer à l'ingéniosité et stimuler ainsi l'invention ; ne devrait-on pas y obliger une fois tout cinéaste confirmé ? Il est connu que la richesse engourdit ; que resterait-il à l'épreuve de plus d'un talent bien sûr de soi ? — Doté de moyens qui évoquent, par comparaison avec les machineries de la Fox, ceux du cinéma d'amateur, Preminger réduit son art à l'essentiel, au squelette naguère savamment dissimulé sous les charmes de l'image, architecture secrète du scénario comme de la mise en scène : les éléments du cinéma jouent ici presque à nu ; à l'opposé du traitement emphatique cher aux productions Selznick ou Metro, *Angel Face* et *The moon is blue* sont à Preminger ce que sont à Dreyer *Tva Manniskor*, à Lang *The big heat*, ou *Woman on the beach* à Renoir : la preuve la plus décisive du talent, ou du génie, d'un metteur en scène. Entendons-nous ; je ne dis pas que ces deux films soient ses meilleurs, mais ceux qui nous permettent de mieux approcher les autres et le secret de son talent, ceux qui nous assurent de ce que nous pouvions déjà pressentir : que celui-ci est d'abord fonction d'une *idée* précise du cinéma.

Mais cette idée, quelle est-elle ? Pourquoi le cacherais-je ? Je ne sais trop encore que penser de Preminger; pour tout dire, il m'intrigue plus qu'il ne m'exalte ; mais je veux aussitôt faire de ceci un premier éloge et non le moindre : le nombre des cinéastes qui méritent de nous intriguer n'est pas après tout si grand.

Ce serait ici le temps, je le vois bien, d'un développement sans surprise sur le sujet ou les personnages, celui par exemple de Jean Simmons, et ses analogies ou divergences avec quelques autres héroïnes de notre auteur, etc... Je le vois bien, mais, me souffle mon mauvais démon : « est-ce bien nécessaire ; la pureté mensongère et criminelle, voilà-t-il pas justement le lieu de la convention et de l'artifice ? » — Ce personnage banal, oui, je veux le proclamer tel, mais en même temps neuf encore et surprenant ; comment, si ce n'est par quelque mystère qui ne vienne pas du scénario ?

Prenons garde d'ailleurs de surestimer les prestiges, souvent frelatés, du mystère ; mais ce film, tout secret, ne se cache guère de l'être : il nous faut vite constater qu'une première énigme, bien facile en effet, se double d'une autre qui ne se laisse pas percer. Si la moitié des actions demeure inexplicable, c'est plutôt que l'explication qu'en propose la logique de l'histoire est sans commune mesure avec l'émotion qu'elles suscitent : un intérêt autre que de l'intrigue ne cesse de nous attacher aux gestes de personnages dont la réflexion nous prouve en même temps l'absence de toute profondeur véritable. C'est à la profondeur cependant qu'ils prétendent, la plus artificielle puisqu'elle ne vient pas de la subtilité des êtres, si suspecte ou contestable, mais de l'art justement, soit de l'emploi de toutes les ressources qu'offre le cinéma au cinéaste.

Je ne me formaliserai jamais qu'un metteur en scène choisisse comme prétexte tel scénario qui lui permette encore une fois de tourner, de diriger des acteurs, d'inventer de nouveau. Ai-je dit scénario prétexte ? Je ne pense pas que ce soit exactement le cas, mais cependant que Preminger y voie d'abord l'occasion de mettre en présence quelques êtres, de les étudier patiemment, guetter leurs réactions les uns devant les autres, obtenir d'eux enfin certains gestes, certaines attitudes, certains réflexes — qui sont la raison d'être de son film et son véritable sujet.

Non que le motif lui soit indifférent. Je vais faire un grand éloge : Preminger n'est pas de ceux qui peuvent tout faire ; il est aisé de voir ici, par l'alternance des passages réussis et d'autres d'une gaucherie tranquille, ce qui l'intéresse. On imagine mal quelque exégèse de Preminger par l'étude comparée des anecdotes, mieux par celle de certaines constantes qui seraient moins éléments d'histoires qu'obsessions d'au-



Robert Mitchum et Jean Simmons dans *Angel Face* d'Otto Preminger.

teur qui sait quels thèmes lui sont favorables (1).

On peut se demander quelle foi il ajoute à cette histoire : y croit-il ? tente-t-il même de nous y faire croire ? Certes, l'invraisemblable n'est pas fait pour le rebuter ; et c'est souvent à l'instant même où il éclate, Laura ressuscitée, le D[r] Korvo s'hypnotisant dans le miroir, qu'on peut le moins lui refuser créance. Mais ici où lui sont interdits les sortilèges formels, comme dans *Laura* ou *Whirlpool*, le vrai problème est moins de faire croire à une histoire incroyable qu'au delà de la vraisemblance dramatique ou romanesque, trouver une vérité purement cinématographique. Et je goûte davantage une autre idée du cinéma, mais je demande aussi que l'on comprenne bien ce que tente Preminger, et qui est assez subtil pour retenir l'attention ; je préfère donc la conception, plus naïve peut-être, de la vieille école, Hawks, Hitchcock ou Lang, qui croient d'abord à leurs sujets et fondent sur cette croyance la force de leur art. C'est à la mise en scène que croit d'abord Preminger, à la création d'un complexe précis de personnages et de décors, un réseau de rapports, une *architecture* de relations, mouvante et comme suspendue dans l'espace. Que tente-t-il, sinon tailler un cristal : transparence aux reflets ambigus, aux arêtes nettes et coupantes, — faire entendre certains accords *inentendus et rares ; l'inexplicable* beauté de la modulation justifie soudain l'ensemble de la phrase. Voilà sans doute la définition d'une certaine préciosité, mais aussi sa forme la plus haute et la plus secrète, puisqu'elle ne tient pas à *l'emploi d'artifices, mais* à la recherche obstinée et périlleuse d'une note jusqu'alors inouïe et dont on ne puisse se lasser, ni se vanter, en l'approfondissant, d'en épuiser l'énigme : ouverture sur quelque au-delà de *l'intelligence, qui débouche* sur l'inconnu.

Telles sont les chances de la mise en scène ; et tel l'exemple que me semble offrir Preminger, d'une foi en le seul exercice de son art qui permette d'en *retrouver* d'autre façon la part la plus profonde. Car je ne voudrais pas laisser supposer quelque expérience abstraite d'esthéticien : « J'aime d'abord le travail », me disait-il. Oui, je crois qu'un film est d'abord pour Preminger l'occasion d'y travailler, de se poser des questions, de rencontrer et résoudre telles difficultés ; l'œuvre est moins un but qu'un chemin : ses accidents l'attachent, les trouvailles que suscitent les contre-temps, l'invention de l'instant, née de la minute heureuse et vouée à l'essence fugitive des êtres et des lieux. Si un mot devait définir Preminger, c'est bien en effet celui de metteur en scène, encore que son expérience scénique *semble ici peu l'influencer* ; au sein d'un espace dramatique né de l'affrontement des hommes, il exploiterait plutôt à l'extrême cette faculté du cinéma, de captation du hasard — mais un hasard voulu —, *d'écriture de l'accidentel — mais* un accidentel d'invention —, par la proximité et l'aigu du regard ; les rapports des personnages créent un circuit fermé d'échanges, où rien ne sollicite le spectateur.

Qu'est-ce que la mise en scène ? Je m'excuse de poser soudain sans préparation, ni préambule, une question si périlleuse, d'autant que je n'ai pas l'intention d'y répondre ; simplement, celle-ci ne devrait-elle pas toujours *demeurer* à l'arrière-plan de nos propos ? Un exemple plutôt : la promenade nocturne de l'héroïne parmi les traces du passé, parente de celle de Dana Andrews entre les dépouilles de Laura, voilà bien, sur le papier, la *tentation-type* du médiocre ; mais plus que l'auteur de cette idée, Preminger est celui qui invente la démarche brisée de Jean Simmons, son attitude recroquevillée sur le fauteuil ; ce qui pourrait être niais ou facile est sauvegardé par une grande absence de complaisance, la dureté de la période et la lucidité du regard, ou bien plutôt il n'y a plus thème ni traitement, facilité ni trouvaille, mais la présence nue, déchirante d'évidence, du cinéma sensible au cœur.

Ainsi *The moon is blue* était moins la mise en œuvre brillante, par un habile directeur de comédiens, d'une comédie spirituelle que — par l'invention constante des actes et des intonations, la précision avec laquelle est cernée la parfaite liberté des personnages — l'affirmation claire d'un pouvoir, plus émouvante que toutes les fables. Si jamais film fut l'expression

(1) Ainsi la fascination (*Laura, Whir pool, Angel Face*), les interrogatoires (*Laura, Fallen Angel, Whir pool, Where the Sidewalk ends, Angel Face*), la rivalité amoureuse (*Laura, Fallen Angel, Daisy Kenyon, Angel Face, The Moon is blue*).

de la mise en scène limitée à son seul exercice, c'est bien celui-là : qu'est-ce que le cinéma, sinon le *jeu* de l'acteur et de l'actrice, du héros et du décor, du verbe et du visage, de la main et de l'objet ?

La nudité de ces films, loin de nuire à l'essentiel, l'accuse jusqu'à la provocation ; ce qui pourrait ailleurs le compromettre, le goût des apparences et du *naturel*, la surprise savante du hasard, la recherche du geste accidentel, tout y retrouve cependant cette part secrète du cinéma ou de l'homme qui les gardent du néant ; je n'en peux demander davantage.

JACQUES RIVETTE

L'AMOUR AUX CHAMPS

LA RED (LE FILET), film mexicain d'EMILIO FERNANDEZ. *Scénario :* Emilio Fernandez et Neftali Beltran. *Musique :* Antonio Diaz Conde. *Images :* Alex Philips. *Interprétation :* Rossana Podesta, Crox Alvarado, Armando Silvestre. *Production :* Reforma Films (Salvador Elizondo), 1953.

« ...Dans son livre « *A Challenge to sex Censors* », M. Schroeder cite un pasteur anonyme du XIXe siècle : « *L'obscénité, dit ce dernier, existe seulement dans les cerveaux de ceux qui la découvrent et en accusent les autres* ». L'ouvrage assez obscur de cet ecclésiastique contient des passages lumineux où l'auteur... ». — HENRY MILLER : *L'Obscénité et la loi de réflexion.*

Tout d'abord un excellent titre, puis un charmant film. Deux hommes, une femme en sont les personnages. Si les deux hommes ne se ressemblaient pas comme deux gouttes, il serait aisé de raconter l'histoire, par ailleurs très simple. Ces deux hommes ont pour commun désir de dormir avec Rossana Podesta ; l'un d'eux le fait officiellement et l'autre à la faveur de minutes dérobées. Lorsqu'à la fin du film, tous trois s'entre-tuent plus ou moins, on devine qu'il s'est passé des choses contradictoires. Le tout se déroule sur une immense plage assez peu fréquentée pour qu'il soit plaisant d'y vivre à deux, ou trois.

Par un très court prologue, étourdissant de virtuosité, Fernandez nous prouve que la lenteur du rythme dans le développement de son film sera concertée, voulue.

Je ne pense pas qu'un cinéaste ait jamais gagné à s'exprimer en symboles. Au cinéma, chaque geste est une fin, en soi, et c'est pourquoi *expliquer La Red* par le jeu des symboles me semble insuffisant et tout à la fois superflu.

Qu'assise par terre, au bord de la mare, brassant ce linge dont on dit qu'il ne se lave qu'en famille, Rossana d'une part, et l'un de ses partenaires d'autre part, accomplissent les gestes qui sont *aussi* ceux de la masturbation, soit, il est vrai que cela est mis et fort consciemment, seulement, que l'on me permette de ne voir dans ces vaguelettes que des petites vagues, dans ce linge lavé que du linge lavé. Les gestes de l'amour ne sont-ils pas assez variés et ses combinaisons infinies, que tant de gens de goût les préfèrent reporter sur une casserole de lait qui déborde, une cheminée qui s'écroule ? Ne vous suffit-il pas de contempler durant une heure et demie un corsage plein à craquer, haletant comme les vagues des usagers du métropolitain aux heures d'affluence, dites justement de pointe ? L'amour réclame-t-il des explications, n'est-il pas à lui seul une réclame, tout un poème ? Depuis le retour des dernières croisades, l'amour, que diantre, n'est plus un roman à clés, une belle fille est un postulat : on en use, mais ne la démontre ni la prouve.

Car *Le Red*, c'est cela ; car *La Red* c'est Rossana, comme *Niagara* eut dû être technicoloré sur le plus soyeux des draps blancs veinés de bleu, pour la plus grande gloire de Marilyn, si ce cher Hathaway avait été aussi amoureux d'elle qu'il le fut de ces précieux cadrages. Que Fernandez soit amateur de femmes, il suffit pour en être convaincu, de dresser la liste de celles qu'il dirigea : Dolorès Del Rio (il y a dix ans), Maria Félix, Ninon Sévilla, Marga Lopez, d'autres encore avant Rossana. Si l'érotisme et la pornographie se différencient par la sincérité et le talent, c'est bien, ici, d'érotisme qu'il s'agit. Ah ! nous sommes loin des coucheries hygiéniques de l'exécrable *Elle n'a dansé qu'un seul été,* loin de ces



« ...ce film où le temps se partage entre l'amour et la pêche aux éponges. »
Rossana Podesta dans *La Red* d'Emilio Fernandez.

brumes nordiques mal dissipées, de ces affreux enfants boutonneux, de cette lourde bonniche à poil. Les danses de Rossana se moquent des saisons et les défient, les corps ici sont à la mesure des désirs et l'injustice sociale n'est plus en cause, mais bien plutôt la morale individuelle, la seule qui compte et qu'on ne saurait gausser. Car, ce qui frappe dans ce film qui est effectivement le poème érotique que chacun a su y voir, c'est la conception très stricte, très haute, très XVIII[e] siècle enfin du personnage de Rossana, interprété par Rossana. Soumise, honnête par éducation, passionnée par tempérament, elle évitera, autant qu'elle pourra, de rencontrer celui qui est pour elle comme un nouveau duc de Nemours. Mais la Princesse, nous le gageons, eût-elle vécu si près de l'objet de ses plus secrets désirs, sous la même tente, séparée de lui par un mince filet de pêcheur, que, le climat aidant, sa constance eût fondu comme neige au soleil, le filet faisant office ici de voilette (ah ! le premier baiser à travers la voilette !). C'est ainsi que l'on réécrit l'histoire. Rossana, dont on appréciera le hiératisme du jeu, retrouve la dignité de femme-enfant qui nous séduisit tant dans la personne gracile de Wanda Hendrix, au soir où les chevaux de bois lui firent tourner la tête.

Comme il est très opportunément dit dans L'EPITRE AUX ROMAINS : « *Je sais et je suis convaincu en Notre-Seigneur Jésus, qu'il n'y a rien en soi d'impur, mais pour celui qui estime une chose impure, cette chose est impure pour lui* ». Par ailleurs, « *Tous les films américains, sans exception, sont en partie, en totalité, conçus, élaborés et réalisés avec des intentions érotiques...* » et le bon Jean-George Auriol savait de quoi il parlait, et aussi dans un autre article où il disait que le cinéma français est incapable d'érotisme. Esquissons très vite ce petit bilan de l'érotisme : quels films, depuis 1945, mériteraient d'être étiquetés « *Films à voir d'un œil* » ?

Eh bien, à vrai dire, peu de films, mais plutôt des moments :

1°) La marche à quatre pattes de Joan Bennet dans *La Femme sur la Plage* de Jean Renoir.

2°) Les treize corsages de Jennifer Jones dans *Les Insurgés* de John Huston.

3°) Dans un autre film du même Huston : *Asphalt Jungle*, Marilyn Monroe dans un court rôle et aussi la fille qui danse dans la dernière scène. Toujours chez Huston, le short de Mary Astor dans *Griffes Jaunes*.

4°) Ava Gardner dans *Les Tueurs* de Robert Siodmack.

5°) Gloria Grahame dans tous ses films de *Crossfire* à *Big Heat*.

6°) Heddy Lamar dans *Le Démon de la Chair* (film si rigoureusement mauriacien) de E.G. Ulmer.

7°) Ida Lupino dans *Le Vaisseau Fantôme* de Michael Curtiz.

8°) Audrey Totter dans *La Dame du Lac* de Robert Montgomery.

9°) Lana Turner dans *Le Facteur sonne toujours deux fois* de Tay Garnett.

10°) La jupe plissée de Debbie Reynolds dans *Chantons sous la pluie* et, dans le même film, la danse verte de Cyd Charisse.

Ici ce fut Rossana entrant toute vêtue dans la mer comme l'on marche à l'échafaud.

J'en passe, mais toujours des corsages aisés, d'impondérables froissements de jupes, des seins blancs plus devinés que vus, des genoux bien ronds, et je l'avoue au risque d'être suspecté de « bizarrerie », aucune cheminée d'usine, aucune piqûre, aucun jet d'eau, ni piston à coulisse, ni vagues déferlantes et autres instruments de la panoplie freudienne, si goûtée par ailleurs.

Revenons à *La Red* et louons ce film où le temps se partage entre l'amour et la pêche aux éponges, nul ne contestant, j'espère, l'intérêt et l'harmonie de cette double occupation.

Emilio Fernandez est bien le cinéaste des délires : délire de la haine qui est amour avec *Enamorada*, délire de la morale en action avec *Les bas-fonds de Mexico*, délire des champs ensemencés et labourés avec la *Pueblerina*, délire ici des corps aimantés, des corps qui meurent en dansant, qui dansaient pour aimer, qui aimèrent pour mourir.

Primauté constante de l'amour aux champs sur l'amour à la ville, primauté ici de l'amour à la plage, culotte « petit bateau » humidifiée des vagues, Rossana, assoupie sur la grève, se

meurt en emportant, bercée par le reflux, comme l'écho du plus inattendu de nos désirs balnéaires.

ROBERT LACHENAY

P.S. — Quelques-uns de mes confrères ayant cru devoir considérer *La Red* avec indulgence ont reçu un lot inhabituel de récriminations. Pour n'encourir point le même risque, je dois préciser qu'il ne se passe rien de très rare dans ce film, que Rossana Podesta y joue aussi mal — ou si l'on veut aussi peu — qu'elle est jolie, que l'ensemble, enfin, est assez prétentieux, mais avec gentillesse.

UN CROQUIS DE VACANCES

JULIETTA, film français de MARC ALLÉGRET. *Scénario et dialogues :* Françoise Giroud, d'après un roman de Mme Louise de Vilmorin. *Images :* Henri Alekan. *Interprétation :* Jean Marais, Dany Robin, Jeanne Moreau, Denise Grey, Bernard Lancret, Nicole Berger et Georges Chamarat. *Production :* Indus-Films-Pierre Braunberger, 1953.

Nous avons souvent déploré ici le sommeil du comique pur dans le cinéma français depuis Max Linder et salué comme il convenait les efforts d'un Tati, d'un Pierre Prévert ou d'un Carlo Rim qui luttent contre cet enlisement. La comédie sentimentale légère connaît le même sort. Les Américains peuvent, eux, au moins se gargariser du souvenir de *New York-Miami* ou de *My Man Godfrey*. En France, il n'y aurait guère que René Clair, mais il s'avère impossible de le classer sous cette étiquette, l'intention para-philosophique ayant chez lui la part trop belle pour supporter les rubans de la bluette.

C'est donc avec *Mon mari est formidable, Elle et moi* et *Adorables créatures*, le fond de la décadence et de la grossièreté. Mais voici *Julietta* qui entre sur la pointe des pieds et, à défaut de chef-d'œuvre, saluons l'absence de lourdeur et de vulgarité, la joliesse malicieuse de la situation, la vivacité de l'interprétation, le refus de la prétention et l'humour discret du dessin des personnages. L'écran n'a pu retenir totalement le charme transparent du petit récit élégant de Louise de Vilmorin et semble avoir plus spécialement buté sur la tradition des monologues intérieurs de l'héroïne qui sont parfois d'une grande saveur. Mais la situation demeure cocasse et l'héroïne insolite par rapport à ses piètres rivales des autres films.

Temps et argent ont sans doute manqué pour fignoler le travail et faire de



Dany Robin dans *Julietta* de Marc Allégret.

Julietta une fine pièce d'orfèvrerie. Telle qu'elle, elle a pourtant la séduction rafraîchissante d'un croquis de vacance. Elle n'a pas la farouche poésie de la Puck de *Lac aux Dames*, mais elle est bien du même père cette Julietta insolente et têtue, offerte par jeu au jeu dangereux de l'amour et qu'une bonne fée, nommée Allégret Marc, protège de tous les écueils du feuilleton et du marivaudage odieux au goût du jour. Démodée juste ce qu'il faut pour paraître nouvelle, assez charnelle pour échapper à la standardisation de l'emploi, elle plaira à juste titre à ceux qui aiment les papillons, les herbiers, les nœuds dans les cheveux et les chansons légères que chantent à mi-voix les écolières en allant au cours de physique et de chimie. Dany Robin lui prête son visage blond de demoiselle échappée d'un pensionnat d'Anouilh. Elle dit juste et avec plaisir, bousculant Jean Marais qui se laisse porter par elle avec une grande gentillesse et quelques éclairs qui nous redonnent la mesure du personnage Marais, fait avant tout aujourd'hui pour les cris rauques d'un Néron ou la grandeur maniérée du duc de « Lorrenzaccio ». En marge de ce couple, Jeanne Moreau fait une fois de plus l'aveuglante démonstration de son talent, acide, aigu, un rien gouailleur, cachant bien une réserve de tendresse et d'émotion que nous espérons voir utiliser un jour.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

LA GUERRE DES MONDES (WAR OF THE WORLDS, film américain de BYRON HASKIN. — Il y a maintenant dans le cinéma, une série « nucléaire ». Elle est en soi captivante et *La Guerre des Mondes* d'après le célèbre roman d'H. G. Wells en est une excellente illustration. Nous y voyons ce que « pourrait être » l'invasion » de la terre par les Martiens et les « soucoupes volantes » déjà prévues par Wells. Un gros effort technique a été fait pour que la réalisation soit « vraisemblable ». Et, en fait, il faut bien le dire : nous marchons. — J. D.-V.

THE HEART OF THE MATTER (LE FOND DU PROBLEME), film anglais de GEORGE MORE O'FERRALL, d'après le roman de Graham Greene. — L'adaptation du roman de Greene posait de nombreux problèmes dont peu ont été résolus. Si les œuvres de Greene sont le plus souvent marquantes, ce n'est pas par la forme de leur récit — souvent proche du roman policier ou d'aventure du type courant — mais par les problèmes spirituels qu'ils soulèvent. Le film d'O'Ferrall, qui rend compte assez habilement de l'aspect formel du roman, patauge par contre dans le fond spirituel de l'inspiration, ce qui noie l'ensemble dans une grande confusion. Reste l'admirable utilisation du travelling Matte, nouveau procédé qui révolutionne le système de la transparence, l'honnête performance de Trevor Howard et la captivante présence de la jeune Maria Shell, farouche et tendre, sauvage et soumise, qui, dès qu'elle apparaît sur l'écran, donne à cette histoire assez artificielle un intérêt inespéré. — F.L.

THE GLASS MENAGERIE (LA MENAGERIE DE VERRE), film américain d'IRVING RAPPER, d'après la pièce de Tennessee Williams. — Cette fine, insolite et mélancolique pièce de théâtre semble s'être mal accommodée de la mise à l'écran. C'est sans doute la faute des adaptateurs, Peter Berneis et Tennessee Williams lui-même, car la réalisation d'Irving Rapper est intelligente et soignée. Il reste la trame, mais pas cette poésie assez morbide caractéristique de l'auteur du *Tramway nommé Désir*. L'interprétation est excellente : Gertrude Lawrence, Arthur Kennedy et Kirk Douglas ont parfaitement compris leurs difficiles personnages. Mais la palme va sans conteste à Jane Wyman qui, dans le rôle de Laura, nostalgique boiteuse qui entrevoit l'amour, nous rappelle qu'elle est une comédienne exceptionnelle, ce que nous avions un peu oublié depuis *Johnny Belinda*. — F.L.

PETER PAN, dessin animé de long métrage en Technicolor de WALT DISNEY. — Peter Pan, symbole de l'éternelle jeunesse, est un des héros favoris de la jeunesse anglo-saxonne. Il n'est pas étonnant qu'il soit tombé dans les filets de Disney qui expliqua l'année dernière aux journalistes présents à Cannes que ce film représentait pour lui le fin du fin de sa technique. Et de fait, la technique est impeccable...

mais la féerie n'y trouve pas son compte. Le *Peter Pan* de Disney est féerique comme une Cadillac ou un frigidaire perfectionné. Le merveilleux exige quelques « sublimes maladresses », quelques hésitations devant les portes du rêve... Ici la machine bien huilée tourne implacable et digère tout sur son passage, nous restituant une bouillie colorée aseez fade, persillée de-ci de-là de quelques amusantes inventions. — J. D.-V.

VIRGILE, film français de CARLO RIM. — Nous disons plus haut, en parlant de *Julietta*, que Carlo Rim est un des rares avec Tati et Jacques Prévert à tenter de conserver au cinéma français une tradition comique valable. *Virgile* ne dément pas cet effort. Il est dommage que certains soucis commerciaux et la présence d'une vedette elle aussi commerciale (Robert Lamoureux) compromettent la pureté et l'unité de l'entreprise. Un début très brillant est suivi d'une partie « journalistique » très inférieure. La réussite revient avec toutes les scènes entre Lamoureux et Yves Robert, puis faute de moyens, la fin n'est pas le feu d'artifice qu'escomptait Rim. Le spectateur passe un bon moment car le ton reste de bonne qualité, car Lamoureux est en pleine vogue, et Yves Robert étincelant. Mais on garde la nostalgie de ce qu'aurait pu être le film s'il était continuement du ton de la scène de la fable de La Fontaine ou de la réception du ministre. — F.L.

THE MAGIC BOX (LA BOITE MAGIQUE), film anglais en Technicolor de JOHN BOULTING. — Cette touchante histoire d'un photographe anglais qui avait pré-découvert le cinéma, est honnête, modeste, effacée et assez terne. Pourtant Boulting a du talent et l'a déjà prouvé, mais ici il semble avoir été vaincu par l'obscurité, le manque d'arètes vives de son sujet et de son héros pourtant intelligemment interprété par Robert Donat. Il y a aussi Maria Shell qui ne peut démontrer ici les qualités dont elle fait preuve dans *Le Fond du Problème*, mais dont la présence est tout de même précieuse pour le spectateur qui sait déjà à quoi s'en tenir sur la magie de la boîte en question. — F.L.

L'ETRANGE DESIR DE MONSIEUR BARD, film français de GÉZA RADVANI. — Le point de départ est bon : un brave homme (Michel Simon) condamné par la médecine gagne un gros paquet de millions à la roulette. Il veut employer cet argent et les quelques mois qui lui restent à vivre et être heureux, c'est-à-dire à être aimé pour lui-même... c'est-à-dire, puisqu'il est très laid, à avoir un enfant. Et de chercher une femme qui veuille bien être cette mère occasionnelle... ce sera la charmante Geneviève Page, etc... Ensuite les choses se gâtent. Le premier tiers du film est bon, le second mauvais, le troisième très mauvais. Radvani ne peut ou ne veut garder le ton et la simplicité de la comédie et sombre progressivement dans un mélodrame de mauvais goût. De plus, il n'y a aucune unité dans la mise en scène, qui hésite entre tous les styles et tombe dans les effets les plus faciles. L'originalité de la situation de base fait déplorer ces errements, d'autant plus que les trois principaux interprètes, Michel Simon, Yves Deniau et Geneviève Page sont bons. — J. D.-V.

SADKO, film soviétique en Sovcolor, de PTOUCHKO. — Cette grande féerie en assez jolies couleurs semble s'inscrire assez précisément dans le nouveau programme de « détente » des arts soviétiques. Le film était pourtant terminé avant la mort de Staline et comporte tout de même une morale : « on n'est jamais mieux que chez soi, dans la mère-patrie soviétique », qui n'est pas tout à fait, si ma mémoire est bonne, celle de l'opéra de Rimsky-Korsakov du même nom. Mais peu importe, petits et grands se divertiront à suivre Sadko dans ses voyages. La mise en scène est d'une grande richesse et souvent plaisante. L'épisode de la femme-oiseau en particulier est agréablement fascinant. — J. D.-V.

BARBE-NOIRE, LE PIRATE, film américain en Technicolor, de RAOUL WALSH. — Au nom de Walsh fait écho en général la formule « vieux routier du cinéma ». Cela est exact mais aveugle quelque peu sur les qualités réelles de ce réalisateur qui a mis beaucoup de malice dans ce *Barbe-Noire*, pirate de fantaisie, personnifié par Robert Newton avec beaucoup de truculence. Il y a même par-ci par-là quelques touches de sadisme et de cruauté tout à fait gratuites qui étonnent dans ce genre de technicoloriages. La mort de Barbe-Noire, enterré vivant jusqu'à la tête et qui est noyé par la marée montante, est assez ahurissante...

mais la censure l'a écourtée en pensant aux petits spectateurs du jeudi. — J. D.-V.

FEMMES INTERDITES, film mexicain d'ALBERTO GOUT. — Comme Cassandre, Audiberti avait raison. Il faut désormais compter avec Ninon Sevilla pour peu que l'on s'occupe des gestes féminins à l'écran, et ailleurs. Regard enflammé, bouche d'incendie, tout se hausse chez Ninon (le front, les cils, le nez, la lèvre supérieure, la gorge, le ton quand elle se fâche), les perspectives fuient par la verticale comme autant de flèches décochées, défis obliques à la morale bourgeoise, chrétienne, et les autres.

Pour se venger du juge qui, pour une vétille — un pigeon truandé — trop fort la condamna, Ninon le séduira, en fera un voleur, par deux fois assassin, puis séduira son fils et causera — en bloc — la perte des sept ou huit braves gens de l'endroit qui s'obstinaient à vivre honnêtement. Due à Alex Phillip, la photo est plaisante ; la multiplicité des ombres sur les murs (trois ou quatre au minimum par personnage) est inversement proportionnelle au nombre de jours de tournage ; la mise en scène ne parvient pas à ôter, de ce petit film, le charme tout entier contenu dans le scénario et la mise en valeur de celui-ci par Ninon Sévilla — qui de plus règle elle-même ses ravissants ballets — car elle danse. Il faut boire pour la voir et la voir pour la croire et boire encore car son inconstance est démesurée. — R.L.

LA RAGE AU CORPS, film français de RALPH HABIB. — Voici la façon dont la publicité présente ce film : « Audacieusement, Ralph Habib dénude le drame de celles dont le corps domine le cœur et que l'on croit faciles parce qu'elles sont maudites. C'est le film cruel et bouleversant que vient d'oser Ralph Habib. » Qu'en termes galants ces choses sont dites. Il s'agit en réalité d'un cas de nymphomanie et le film n'est ni vraiment cruel, ni bouleversant du tout, ni osé puisqu'il a franchi allègrement le cap de la censure... grâce en partie au prologue — devenu courant aujourd'hui dans ce genre d'entreprise — où l'on voit un grave médecin parler un peu de médecine et beaucoup de morale. D'ailleurs, en fait de morale, on n'ôtera jamais tout à fait de l'esprit du spectateur normal que le souci principal du film n'est pas de traiter le problème de la nymphomanie afin d'éduquer et d'avertir, mais d'attirer le dit spectateur par l'érotisme ou le similiérotisme que semble promettre ce genre de sujet. C'était déjà le cas des *Compagnes de la Nuit* du même réalisateur où le véritable problème de la prostitution n'était absolument pas traité. Il est en effet curieux que les producteurs n'acceptent de porter à l'écran, dans les problèmes sociaux ou médicaux, que ceux qui permettent de montrer des filles plus ou moins dévêtues. Ceci dit, il faut reconnaître que *La Rage au corps* est nettement supérieur aux *Compagnes de la Nuit* parce que plus honnête : mis à part le prologue destiné à la censure, Habib raconte simplement une histoire sans souci de prêche ou de didactisme et c'est une histoire qui en vaut une autre et qui est assez habilement racontée. De plus, une bonne partie du film se déroule sur le chantier de construction d'un barrage et la sévérité de ce cadre, très bien photographié par Hubert, a imposé à Habib une sorte d'ascèse dans la présentation de son héroïne qui s'intègre à ce cadre de façon tout à fait plausible. Cette héroïne c'est Françoise Arnoul, qui est loin d'être mauvaise — au contraire — quand le film ne la met pas dans des situations par trop invraisemblables. — J. D.-V.

GIRLS IN THE NIGHT (FILLES DANS LA NUIT), film américain de JACK ARNOLD. — Sauf erreur, Jack Arnold était inconnu ici avant que ne paraissent *Le Météore de la Nuit*, qui ne donnait guère envie d'en apprendre davantage sur son auteur, puis *Filles dans la Nuit* qui vient démentir cette première défavorable impression.

Laissons de côté le premier film (science-fiction en relief polaroïde et en noir par surcroît !) et venons-en à *Filles dans la Nuit* qui nous laisse dans un état intermédiaire entre la surprise et le ravissement.

Il s'agit de quelques jeunes garçons et filles qui vivent dans l'East Side de New York et aspirent à s'évader de ce misérable quartier.

Par l'attendrissement (d'où la mièvrerie est exclue) de l'auteur sur ses jeunes comparses, par la violence inouïe des scènes de bagarres, par le dynamisme de l'ensemble, la beauté des rapports des personnages entre eux, le ton de ce film balance de *Rendez-vous de Juillet* de Becker aux *Ruelles du Malheur* de Nicholas Ray. Chaque

scène, que ce soit la première : l'élection très mouvementée de Miss 43e avenue dans un cinéma de quartier, la dernière : une poursuite très bien réglée, ou encore une prodigieuse scène de danse dans un club minable, nous donne à penser qu'elle est celle que l'auteur, le plus amoureusement traita ; la direction d'acteurs (tous débutants) est parfaite. Jaclynne Greene et Don Gordon sont un couple de méchants si convaincants que, lorsqu'après la mort FIN qui suit de près leur mort, *ils* se « relèvent » pour nous saluer par un sourire, nous ne manquons point de nous sentir délivrer d'un grand poids. — R.L.

LE PEINTRE REVERON, court métrage vénézuelien de MARGOT BENACERRAF. — Le Studio d'Essai a présenté avec le gracieux *Buon giorno elefante* un film de court métrage sur le peintre vénézuelien Reveron, film qui avait déjà été remarqué au Festival de Berlin. Margot Benacerraf, une jeune femme qui promet, a réussi à donner au film sur l'art, ce genre dont toutes les formes et possibilités nous semblaient tellement épuisées et où la répétition devenait inévitable, quelques aspects fort originaux. Car elle a su réunir dans ce film des éléments très complexes en nous présentant avec les œuvres (plutôt bizarres que talentueuses dans leur manière estompée qui parfois trahit encore l'ancien impressionnisme) la curieuse personnalité du peintre, sa manière étrange de vivre et de travailler, bref toute son ambiance qui a quelque chose d'un cauchemar tropical. L'intensité, la densité de l'atmosphère nous surprend, nous suffoque presque. Ce peintre, sorte d'Ensor sud-américain, qui n'est point un grand artiste, devient singulièrement proche pour nous, est pris sur *le vif dans son travail* et sa manière d'être. Dans une demeure, mi-hutte indigène, mi-habitation fantastiquement rocheuse qui rappelle le palais du facteur Cheval que nous montra jadis Jacques Brunius et qui est envahi d'un clair-obscur hallucinant, s'affaissent éparses ici et là ou pendent, tournant avec une atroce lenteur, des poupées molles aux faciès triangulaires, modèles du peintre, façonnées par lui-même de lambeaux et d'étoupe, modelées d'après les femmes indigènes qui ont la même molle volupté qu'elles. La musique de Guy Bernard, qui épouse avec bonheur le folklore, intensifie encore l'extraordinaire de cette évocation d'atmosphère. — L.H.E.

MONSIEUR ROBIDA, PROPHETE ET EXPLORATEUR DU TEMPS, court métrage français de PIERRE KAST. — Pierre Kast a imaginé, avec France Roche, qu'un contemporain du célèbre dessinateur descendait le temps jusqu'à nous et se guidait dans le Paris de 1953 grâce à ces dessins divinatoires. Nous nous apercevrons bientôt que c'est nous qui n'avons pas encore rejoint Robida et que sa « vie électrique » était plus totale que la nôtre. C'est donc sur la Science-Fiction que Kast est tout naturellement amené à déboucher et le petit miracle c'est la fusion toute naturelle entre les images de l'autre siècle et celles du prochain. Les vaisseaux de la stratosphère d' « Astounding » n'ont pas la grâce arachnéenne des aérobus de Robida, mais la pensée est bien la même, qui fait abstraction des mises au point pour régner sur un monde de prodiges abandonnés par le savant à la ménagère. Le film est plus qu'astucieux, il est juste. Juste de notre temps. Là où le court métrage stagne encore dans la transhumance et l'histoire naturelle, Kast pose des points de repères dont devra tenir compte le long métrage de demain. Cette machine infernale qui nous éclate au nez avec humour en dit plus long que *La Minute de Vérité*. — J. D.-V.

LES FORCEURS DE BANQUISE, court métrage français d'EDMOND TRANIN. — Très beau reportage sur l'activité des brise-glace finlandais dans la mer Baltique, gelée pendant de longs mois d'hiver. Toujours en alerte et prêts, ces navires sont à la disposition de tout bateau en péril ou appelant à l'aide. Ils forcent des cheneaux devant les bateaux immobilisés ou navigant en convois, rompent la ceinture de glace qui, parfois, emprisonne les navires et les écraserait bientôt. Très adroitement et fermement composé, le film équilibre et harmonise les trois éléments pittoresque, technique et humain : scènes de la vie à bord, manœuvre de secours, rencontre d'une équipe de pêcheurs pratiquant la pêche au filet sous la couche épaisse de glace... Un office des morts, à la chapelle, présente comme une récapitulation la série des visages des marins. Sobriété et fermeté du récit ; son caractère fort et viril nous épargne les habituelles jérémiades sur la dureté du métier. Très belle photo ; remarquables effets de nuit polaire. — P.M.

LETTRE DE NEW YORK

par Herman G. Weinberg

New York, Janvier 1954.

Entre autres critères, le degré de civilisation atteint par les cultures primitives, anciennes ou actuelles, a toujours été mis en évidence par le raffinement avec lequel étaient embellies et décorées les poteries qui en sont le fruit. Quand le caractère utilitaire n'était pas le seul, lorsqu'un dessein ou des motifs étaient peints sur ces poteries afin d'en faire des objets d'art, ou encore lorsqu'elles étaient façonnées suivant une certaine esthétique, on voyait là une marque de culture évoluée. Cela est toujours vrai et en l'absence d'une telle conscience artistique, des peuplades primitives actuelles comme les Indiens Jivaros du Matto Grosso ou les Bushmen d'Australie sont rangées parmi les races les moins évoluées du globe. Cette présence ou cette absence de conscience artistique est un étalon universel, avec lequel n'importe qui ou n'importe quoi peut être mesuré, le cinéma autant qu'autre chose, sinon plus, vu qu'il est d'abord une industrie et ensuite un art (on pourrait même dire qu'il ne l'est qu'accidentellement), cela à quelques exceptions près.

Les metteurs en scène pour « réussir » ne doivent pas faire des films artistiques ; ils doivent satisfaire la demande des producteurs ou du soi-disant public et réaliser des films commerciaux « prudents ». Ce genre de film se conforme aux conventions généralement admises, est entièrement dépourvu de satire, d'ironie ou de critiques sociales, sans parler des problèmes psychologiques, des envolées poétiques et autres manifestations insolites qui distinguent le véritable artiste du simple metteur en scène. Ainsi feront-ils des recettes meilleures, des films plus nombreux, etc... Mais lorsque, sachant tout cela, ils s'obstinent à ne pas faire taire leur conscience artistique, alors ils sont de véritables créateurs et non des conformistes. En un mot, tout cela revient à dire que même l'échec d'un artiste est à la fois plus intéressant et plus important que le succès d'un béotien. Au moins, le premier a-t-il fait une tentative, ce que je reproche au second c'est de ne pas même essayer quelque chose.

Parmi ceux qui font ainsi fréquemment des tentatives, avec plus ou moins de succès d'ailleurs, on peut compter Luis Bunuel, qui travaille au Mexique. Ses deux derniers films : *El* et *Robinson Crusoe* en sont des illustrations frappantes.

El est une sorte d'*Age d'Or* édulcoré, presque uniquement « commercial ». C'est l'étude d'un cas de jalousie, quelque peu paranoïaque dans son obsession de la trahison. Cette obsession conduit le héros à la violence contre sa femme et finalement dans un monastère. C'est un problème psychologique conjugal type caractéristique d'un pays catholique comme le Mexique et qui n'y peut choquer personne (à l'encontre de *Los Olvidados*). A l'exception de quelques moments qui portent la griffe de Bunuel (comme celui où l'obsédé enfonce un fil de fer à travers une serrure contre laquelle il soupçonne un œil indiscret

d'être collé), les neuf dixièmes de la bande pourraient être l'œuvre d'une demi-douzaine d'autres metteurs en scènes mexicains. On s'étonne que ce travail plat et cnoformiste soit de Bunuel ! Et tout à coup, juste avant la fin, celui-ci nous offre un morceau plus violent que jamais, une scène dans une église, où le héros obsédé a une hallucination où il se voit la risée des prêtres et des fidèles rassemblés. L'homme entend des rires, voit les prêtres lui faire les cornes tout en lui souriant. Bien entendu, l'église est silencieuse, les fidèles sont à genoux, la tête inclinée, seul s'entend le bourdonnement des litanies, mais dans l'esprit du pauvre homme, l'intérieur de l'église est un enfer de moquerie où il est le plus grand cocu du monde. Cette séquence, l'une des plus étonnantes que Bunuel ait jamais réalisées, est ce qui élève *El* au niveau de l'art. Bunuel n'avait nul besoin d'intégrer à son film une pareille scène, cependant le fait de l'avoir fait est à porter à son crédit et contribue à éclairer sa personnalité, l'une des plus passionnantes parmi les cinéastes modernes. Il en est de même pour *Robinson Crusoé*. Au milieu de ce conte picaresque pour enfants, que Bunuel nous raconte sans y changer un mot et sans rien de spécial qui puisse intéresser un adulte, mise à part la beauté des paysages tropicaux, il intercale soudain une autre scène d'hallucination. Crusoé, frappé de malaria, est presque mourant de soif. Dans son délire, il revoit son père avec lequel il était brouillé parce qu'il s'était embarqué contre sa volonté : le père a des tonnes d'eau à sa disposition au point d'en répandre sur le sol, d'y baigner un porc, d'y nager, en un mot il a de l'eau à ne savoir qu'en faire, mais il n'en a pas pour étancher la soif du pauvre Robinson Crusoé. Un plan nous montre, dans les affres de l'agonie, baignant à mi-corps dans cette précieuse eau fraîche. Pendant tout ce temps, le père raisonne son fils avec la plus grande rigueur sur son égarement, mais sans lui donner une goutte d'eau. Bunuel, s'il avait été conformiste, ce qu'heureusement il n'est pas, aurait pu se dispenser de ce passage brûlant, traité dans le plus violent style surréaliste comme l'hallucination dans l'église de *El*. Mais il ne lui suffisait pas de tirer un conte pour enfant du classique de Foë, comme l'avait fait Disney pour « L'Ile au trésor » de Stevenson. Dans toute bonne histoire, il y a toujours une possibilité de se « surpasser », comme on dit dans l'armée où l'on vous donne alors une médaille. L'artiste relève toujours le défi. Le conformiste, au contraire, choisit la solution de facilité. Flaherty, Stroheim, Eisenstein relevèrent toujours le défi, de même Gance et aussi, bien sûr, Chaplin et le Griffith des débuts. D'une manière ou d'une autre, cela leur valut une sorte de martyr (chose d'ailleurs par trop commune dans le domaine artistique), mais il leur était impossible de « faire autrement ». Lorsque nous jugeons des metteurs en scène d'à peu près de même valeur, n'oublions pas qu'il leur est possible plus ou moins facilement de « faire autrement ». Dès lors on peut se permettre d'être indulgent et de dire que dans leur genre ils font un effort ; ce qui rend d'autant plus sinistres les œuvres de ceux qui n'en font pas. *Quod erat demonstrandum.*

Robinson Crusoé renferme aussi un étonnant passage théologique sur l'athéisme entre Crusoé et Vendredi. Cela rappelle d'une façon frappante le *Dialogue d'un prêtre et d'un moribond* du Marquis de Sade. Manifestement, Bunuel n'a pas changé, même lorsqu'il nous raconte une histoire pour enfants. Je dois avouer que ma stupéfaction fut aussi grande d'apprendre ce projet de film que d'entendre l'annonce d'un autre *Robinson Crusoé* par Curzio Malaparte. Qui l'eut cru ?

L'*Othello* d'Orson Welles aurait pu aussi être commercial, heureusement il n'en est rien. On imagine facilement les critiques que soulèvera ce film, du moins aux Etats-Unis. On dira qu'il est trop « *arty* » (terme américain de mépris pour les œuvres pseudo-artistiques), d'un bizarre inutile, qu'il contient plus de Welles que de Shakespeare, etc... Or, en fait, rien de tout cela n'est vrai. Welles nous donne œuvre hautement stylisée, toute en harmonie avec son cadre, où l'image et le son se mélangent tout au long avec une véritable poésie. Nous avons là un film parfaitement homogène, où la bande sonore, chants, dialogues, musique ou bruits de fond, comme la merveilleuse interférence des cris des mouettes avant la scène où pour la première fois Iago verse dans l'esprit d'Othello le poison qui doit perdre Desdémone), ne forme qu'un tout qui fait de cette tragédie un chant funèbre, une ballade, un poème, tout ce que vous voudrez, sauf une œuvre réalisée avec indifférence.

O Cangaceiro est la première tentative brésilienne pour se tailler une réputation dans le monde du cinéma. Il est l'œuvre d'un nouveau metteur en scène, Lima Barreto. C'est une histoire de hors-la-loi à l'époque où le banditisme fleurissait à l'intérieur du Brésil. Bien qu'il ne s'agisse pas là d'un film finement ciselé, il possède une force primitive et une vérité toujours convaincante. La violence se mêle au romantisme, bien que la puissance du film perde plus qu'elle ne gagne par une histoire d'amour entre un « bon » bandit et l'héroïne. Quoique traitant un sujet purement indigène, Barreto a pensé manifestement au marché extérieur, il a pleinement réussi. Bravo ! Les juges de Cannes reconnurent ce succès quand ils couronnèrent *O Cangaceiro* au printemps dernier.

A propos de violences et de metteurs en scène qui essaient de sortir de l'ordinaire, un jeune américain, John Parker, vient de faire en tant que producteur indépendant, un film appelé *Dimentia* qui est l'histoire d'une jeune fille névrosée ayant un complexe d'Electre. Ce film est original à la fois dans son scénario et dans ses images. Sans un mot de dialogue et avec une musique de George Antheil à la fois lancinante et glaçante, *Dimentia* est l'étude d'une fille marquée par le souvenir des brutalités paternelles. Elle reporte sa haine de son père sur tous les hommes et finit par en tuer un qui veut coucher avec elle. Dans un paroxysme de terreur et d'hystérie, elle coupe la main de sa victime qui est restée crispée sur son collier tandis qu'elle la poignardait. Le film débute et s'achève dans la chambre d'un hôtel borgne. Personne ne peut dire si l'histoire est racontée dans l'ordre chronologique ou par des retours en arrière. Tout cela contribue à l'atmosphère de cauchemar du film. Je ne suis pas encore en mesure de dire jusqu'à quel point ce très curieux film a une valeur artistique, mais en tout cas c'est un morceau plutôt dûr à avaler.

Disney a certainement cherché avec *The Living Desert* à faire un film d'aventure passionnant sur la flore et la faune du grand désert américain (parfaitement ! nous avons aussi un désert !) Tantôt il échoue, tantôt il réussit, bien que même ses échecs enchanteront certaines personnes. Il réussit lorsqu'il colle au réel et montre la fantastique configuration physique du terrain dans cette grande région aride, les extraordinaires *flash flood* qui s'évanouissent en si peu de temps, les petits animaux, la vie des oiseaux. Il échoue, au contraire, lorsqu'il devient fantaisiste et « très Disney » avec les animaux en leur donnant l'air d'être des personnages de dessins animés par des truquages et grâce à la musique d'accompagnement. Ainsi deux Tarentules dansent une *Square dence* et un serpent une sorte de danse de Salomé. Dans un sens, c'est aussi drôle que les truquages de *Water Birds*, cela déplaît aux puristes mais ravit par ailleurs ceux pour qui le rire est toujours le rire, quel que soit ce qui le provoque.

Il ne nous reste plus guère à examiner que la seconde et la troisième productions en Cinémascope, à savoir : *How to marry a millionaire* et *Beneath the twelve mile reef*. Le premier de ces deux films en Cinémascope nous montre ce qu'il advient avec le Cinémascope d'une soi-disant peinture intimiste lorsque la plus grande partie de l'action se déroule dans de petites chambres. Le résultat n'est ni meilleur ni pire que celui obtenu sur écran ordinaire. L'histoire demeure le plus important du film. Parfois le scénario est un amusant pastiche. Trois jeunes filles cherchent à épouser chacune un millionnaire, ce qui est le rêve de toutes les femmes américaines. Seule Marilyn Monroe, en jeune séductrice myope obligée de porter des lunettes (diaboliquement dessinées obliques pour rendre le regard plus langoureux), rend la chose supportable. *Beneath the twelve mile reef* est mieux adapté au nouveau procédé avec ses paysages marins et ses vues sous-marines tournées en Floride qui nous montrent les pêcheurs d'éponges au travail. Le scénario est néanmoins très banal, et même le génial Gilbert Roland, en pêcheur d'éponge grec, ne peut sauver le film, malgré l'excellence des scènes de pêche. On voit bien de temps en temps quelques requins, pieuvres et autres raies géantes, mais il n'y a rien là qui puissent affoler.

Pour ma part, plus je vois des films en Cinémascope, plus j'ai l'impression de voir du cinéma par la fente d'une boîte aux lettres.

HERMAN G. WEINBERG

Avant-Premières

Fidèles à leur mission de défense du cinéma de qualité, les cinés-clubs ont présenté sous leur patronage deux des plus importantes productions françaises de ces derniers mois. Nous publions ci-dessous le texte enregistré par Colette et celui lu par Claude Autant-Lara, à la première du Blé en Herbe, *sous les auspices du Ciné-Club Universitaire, et le compte rendu de la première mondiale de* L'Amour d'une Femme, *organisée par le Ciné-Club de Brest.*

LE BLE EN HERBE

...vu par Colette, de l'*Académie Goncourt*

A l'idée que mes paroles vont vous être transmises par le disque j'éprouve, étudiants mes amis, un grand trouble. C'est qu'il ne faut pas vous laisser abuser par le titre de mon premier livre : « Claudine à l'Ecole », je n'ai été que fort peu à l'école, et mes connaissances étaient aussi élémentaires que le brevet qui couronna ma carrière scolaire.

Est-ce pour cela que la soif d'apprendre ne m'a plus jamais quittée ? Apprendre non pas tant ce que les livres enseignent, mais ce que la vie animale ou végétale offre à tout moment de poignant.

Plus que sur toute autre manifestation vitale, je me suis penchée, toute mon existence, sur les éclosions. C'est là pour moi que réside le drame essentiel, mieux que dans la mort qui n'est qu'une banale défaite. Aussi, parmi mes livres, « Le Blé en Herbe », qui tente de peindre l'amour naissant et le dur passage de l'enfance à l'adolescence, m'est-il peut-être le plus cher. Servis par un metteur en scène et des interprètes hors de pair, vous allez voir mes très jeunes personnages, qu'un mal inconnu à la fois tourmente et exalte, aussi embarrassés d'eux-mêmes qu'un poussin qui laborieusement perce sa coque natale, ou un iris qui pour naître doit fendre sa soyeuse enveloppe.

Quel autre message attendez-vous de moi ? Vous êtes la jeunesse et peut-être même êtes-vous déjà jeunes. Entre votre jeunesse et mes quatre-vingts ans chargés de maux divers, il y a — du moins vous le supposez — ce poids qui s'appelle l'expérience, et vous

craignez que je ne vous l'assène. Rassurez-vous ! Laissez-moi vous révéler que l'expérience ne compte pour rien.

A mesure que l'on avance en âge, le mystère s'épaissit. Tout ce qui m'a étonnée dans mon âge tendre m'étonne aujourd'hui bien davantage. L'heure de la fin des découvertes ne sonne jamais. Le monde m'est nouveau à mon réveil chaque matin et je ne cesserai d'éclore que pour cesser de vivre.

...vu par Claude Autant-Lara

De la fine et perçante psychologie de ce livre, de son étonnante justesse, on a dit qu'il portait les marques d'une autobiographie partielle.

De Rodin, jadis, de vieux barbons officiels ont bien dit que le Saint Jean-Baptiste n'était pas une sculpture, mais un moulage. Qu'importe...

Pour nous, qui aimons Colette, nous savons que ce livre porte une date : celle du plein épanouissement de son talent.

C'est de ce livre, chef-d'œuvre accompli, que Colette partira, sûre maintenant de son indiscutable maîtrise, pour le meilleur de son œuvre.

« Le Blé en herbe », chronique minutieuse pénétrante de la fin de deux adolescences, dépeint sans fausses pudeurs, sans mensonges, les dernières étapes de cette transformation. Les jeux puérils vont finir et le passage de ceux-ci aux premiers sentiments — et aux premières souffrances — est noté avec une infinie délicatesse.

Avec des nuances incomparables, l'enfant devient jeune fille et le garçon jeune homme, grâce à la rencontre d'une belle missionnaire rivale de la jeune fille qui se chargera de la métamorphoser.

Ombres différentes : les parents, eux, n'ont pas autrement prêté attention au véritable petit drame qui se joue pourtant sous leurs yeux. Pas plus qu'ils ne prêteront attention à la transformation de Vinca, conquise à son tour par un Philippe maintenant éclairé. Conquête sans joie toute chargée d'une ineffable amertume.

Puis le retour dans la grande ville a lieu, un jour. Avant de partir, Vinca dit adieu à un passé dont elle mesure soudain les charmes, à sa jeunesse, à toute une agitation insouciante et légère dont elle a déjà la nostalgie ? C'est qu'elle a, en femme, plus vite que Philippe, auquel elle est, tout à la fois, unie et séparée pour la vie, perçu les dangers qui la menacent et la menaceront durant toute cette vie que, elle le sait maintenant, elle sera seule pour affronter.

Œuvre, aux yeux de certains, d'une audace insoutenable, et surtout peu compatible avec la « morale » ampoulée, fabriquée, dont le cinéma a fait sa loi — ou plutôt qu'on lui impose.

Pour un érotisme élémentaire de troufion ou pour un plat exhibitionnisme, parfois à alibis historiques, c'est la mode où pour l'exaltation forcenée d'une brutalité patriotique ou policière, on a des mansuétudes sans bornes, des indulgences à l'infini, une tolérance amusée, tout au plus des critiques bénignes...

Par contre, que de brusques tollés, que de soudaines vérités, que de prudes réactions suivies d'opérations parfaitement orchestrées... s'attirent des œuvres qui, simplement, n'offrent pas une image bêlante, conforme — et truquée — du monde, ou seulement, dévoilent avec franchise de simples sentiments humains.

Pourtant, c'est cette franchise toute naturelle, jointe à la délicatesse de son style, à la pénétration de son observation, à ce sens aigu de la nature qui lui est propre, qui exclut toute intention douteuse de cette œuvre de Colette, et même lui confère une indiscutable pureté dont nous espérons que le film offrira un reflet fidèle.

Quelques tartufes attardés ou quelques loyalas de province en mal de bûchers peuvent venir croasser alentour, voilà qui est de peu d'intérêt : le film est terminé.

Le véritable intérêt, c'est celui qui consiste à faire aborder ce genre de sujets avec toute la netteté et la loyauté qui conviennent au cinéma, à l'heure où, avec le gracieux concours de dix censures officielles ou officieuses, allant du politique au confessionnel, on est en train d'asphyxier délibérément, aussi lentement que sûrement, le spectacle cinématographique.

Au public qui, par réaction, boude les salles, on ne saurait reprocher quoi que ce soit : les raisons de son actuelle désaffection sont pertinentes. A un pouvoir d'achat sans cesse diminué, se joint une déception de plus en plus vive envers un Art qui n'évolue plus, qui ne lui offre plus une représentation exacte de la réalité, mais une réalité fardée, factice, sans aucun rapport avec ce que Rimbaud appelait : « La Vraie Vie ».

A nos maîtres actuels, qui (avec une tranquille hypocrisie) se penchent sur le « cas » du cinéma, en feignant de ne pas comprendre les raisons de son actuel dépérissement, il *n'est que de répondre* : rendez-lui donc une liberté d'expression dont vous l'avez — vous-mêmes — peu à peu privé, et vous verrez ce dont il est encore capable.

Car il n'y a rien de véritablement intéressant, hormis ce qui fait aborder le cinéma sur des rivages neufs, hormis ce qui le fait avancer.

Toutes les panacées accessoires, tous les prétendus progrès des techniques nouvelles ne sauraient servir à rien, *s'ils ne sont accompagnés* du plus important de tous les progrès : celui de l'esprit.

L'AMOUR D'UNE FEMME

...A Brest

Le 9 décembre 1953 a eu lieu à Brest la *première* mondiale du dernier film de Jean Grémillon : *L'Amour d'une Femme.*

L'organisation de cette séance a été le résultat de la conjonction des efforts du metteur en scène, de l'exploitant et du ciné-club Brestois. Cette expérience prouve que, pour le plus grand bien du cinéma, l'entente et la collaboration sont possibles entre ces trois pôles du cinéma : l'auteur, le directeur de salle et *le ciné-club, c'est-à-dire le public.*

Au lieu d'une grande première classique avec toilettes tapageuses, attractions et discours, ce fut une séance pleine d'intérêt au cours de laquelle le public brestois apprit à connaître et à aimer Jean Grémillon qui, lui, ne s'est jamais « guéri » de Brest ! Et c'est cela qu'il tint à souligner dans la présentation du film : l'amour profond qu'il a gardé pour ce pays et ses habitants. De nombreux Ouessantins avaient « passé la mer » pour venir assister à la projection de ce film qui est un peu le leur. Lorsque Jean Grémillon s'est entretenu avec eux, nous avons senti combien il tenait à rester proche de ces gens simples qui, par de *petits souvenirs évoqués,* lui témoignaient une affection émouvante. Dans le film ils s'étaient reconnus, et leur attitude montrait combien les avait touchés cette compréhension de leur vie et de leur horizon.

Le public qui composait la salle, le soir de cette première de *L'Amour d'une Femme,* était très varié : gens d'Ouessant, employés de Brest, marins, commerçants, fonctionnaires, notabilités. Ces dernières avaient répondu avec beaucoup d'empressement aux invitations lancées, malgré la concurrence le même soir d'un concert et d'une conférence. Ce qui montre encore que point n'est besoin de transformer une première mondiale en cirque pour lancer un film. Le public, si décevant parfois, aime qu'on le prenne au sérieux, peut-être plus encore en province qu'à Paris.

La discussion qui suivit le film retint les « mordus » jusqu'à une heure du matin. Le sujet de *L'Amour d'une Femme* est extrêmement actuel et touche à une question dont une grande partie du public éprouve quotidiennement l'importance : la part que prend le métier dans la vie d'une femme. Micheline Presle, doctoresse à Ouessant, *Massimo Girotti,* ingénieur de passage dans l'île... L'île et la mer imposent leur présence tout au long du film.

On retrouve la merveilleuse justesse de ton de l'auteur de *Lumière d'Eté* et du *Ciel est à Vous.* La vie humble des petites gens de l'île, leurs soucis, leurs joies simples, leur ingratitude parfois, mais par-dessus tout la profonde solidarité de ces insulaires. Gaby Morlay et Carette tiennent les *rôles de liaison* auxquels Grémillon attache beaucoup d'importance. Par eux, nous passons du plan de la vie quotidienne dans l'île au plan du drame de Micheline Presle.

Dans la discussion, Grémillon, après avoir répondu aux questions posées par les spectateurs sur la conception même du sujet, donna des détails pittoresques sur certaines conditions de tournage. Enfin le public se montra très sensible à la *qualité de la photographie,* où la maîtrise de Page s'était affirmée une fois de plus.

A la fin de la séance, metteur en scène, exploitant et Ciné-Club pouvaient se dire, sans fausse modestie, qu'ils avaient collaboré utilement au développement du sens critique du « *spectateur moyen* » et donc au but même que se proposent les cinés-clubs !

J. Guillou
(Ciné-Club Brestois)

LIVRES DE CINÉMA

Les lignes qui suivent ne sont pas tendres pour l'apport historique et critique de la nouvelle édition du « Bardèche et Brasillach », elles me paraissent par contre bien indulgentes pour son parti-pris politique. Je ne peux, pour ma part, laisser paraître dans une revue dont je suis co-rédacteur en chef un article sur ce livre sans en signaler l'inacceptable aspect néo-fasciste et le puéril et odieux antisémitisme. Que Bardèche publie des pamphlets rétroactivement destinés à JE SUIS PARTOUT, *cela est son affaire, mais qu'il ne s'étonne pas, quand il les pare du nom d'« Histoire du Cinéma », de recevoir un accueil où le mépris seul le dispute à une légère pitié pour sa nostalgie de la période « brune ».*

J. D.-V.

Maurice BARDÈCHE et Robert BRASILLACH : HISTOIRE DU CINEMA. (Nouvelle édition définitive en deux volumes. Tome II : Le cinéma parlant). *Editions André Martel,* 1954. 500 pages, 1.600 francs.

Ils naquirent avec lui, grandirent à ses côtés, l'aimèrent sincèrement ; las d'une si longue fidélité, ils se surprirent à douter et c'est alors l'amer bilan, l'interminable lettre de rupture. Le disciple devient magister, l'ami cède la place au juge, l'amoureux du cinéma est désormais un « historien du Cinéma ».

Tous les ouvrages sur le cinéma (il convient d'excepter les excellents travaux de G. Sadoul) ont effectivement en commun le même ton blasé, le même scepticisme à l'égard de l'avenir d'un art dont les historiens se complaisent à croire qu'il disparaîtra avec eux. Pour être sympathique, la confusion qui s'établit en leur esprit entre le « fait cinéma » et leur âge tendre, leur nostalgie des « premiers pas », ne les en amène pas moins à ressasser d'éternels lieux communs : déclin des émigrés européens à Hollywood, déclin encore des grands noms du muet, déclin, toujours, de ceux qui eurent l'audace de débuter par un chef-d'œuvre. Faute de revoir ces films, les historiens s'obstineront toujours à écrire que *Madame Bovary* de Renoir est raté et que son *Tire au Flanc* est un film « alimentaire ». Je ne dis pas qu'ils ont forcément tort de croire cela et que j'ai raison de croire le contraire, mais ayant revu plus de quinze ans après leur sortie et à plusieurs reprises les films en question, comment n'aurais-je pas davantage confiance en mon jugement qu'en le leur, fondé sur une seule vision vieille de quelques lustres ? Il est bien évident que la véritable Histoire du Cinéma s'écrit et s'apprend tous les soirs sur le petit écran de la Cinémathèque. Et puis, si l'on se souciait un peu de questionner les auteurs on apprendrait par exemple que *Tire au Flanc* est un de ses films muets les plus chers au cœur de Jean Renoir ; c'est ici, précisément, qu'une connaissance plus grande de la « petite histoire » viendrait recouper des jugements sans cesse éprouvés et confirmés.

Ce serait là l'Histoire idéale du Cinéma.

Refermé ce tome II de l'HISTOIRE DU CINÉMA de Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *il est bien sûr de lui, le lecteur qui n'hésite pas pour formuler* son opinion, entre l'indignation et l'admiration, le mépris ou le respect, la colère ou l'indifférence. Car c'est bien ces sentiments que l'on éprouve alternativement selon que passent sous nos yeux un éreintement trop peu fondé de l'œuvre de Fritz Lang, un éloge de la comédie américaine d'une remarquable intelligence, quatre bonnes pages sur *Citizen Kane* suivies d'un inévitable petit chaquitre sur le « déclin d'Orson Welles » pour le moins rudimentaire, *une fort lucide « remise en place »* de Delannoy, Autant-Lara, Yves Allégret, Billy Wilder, Léopold Lindtberg, etc..., puis hélas une dégelée de coquilles et d'erreurs de toutes sortes, éparpillées çà et là tout au long de l'ouvrage : il ne faut pas confondre Joseph L. Mankiewicz, auteur de *All About Eve*, avec Herman Mankiewicz son frère, lequel s'il collabora au scénario de *Citizen Kane* n'en fût jamais le « directeur technique ». S'il fallait en croire Maurice Bardèche, *Crossfire* aurait été réalisé en Angleterre avec le producteur Scott dans le cadre *du contrat passé entre* Sir Arthur Rank et la Fox. Or, tout le monde — sauf Bardèche — sait bien que *Crossfire* fut tourné en Amérique et dans les studios R.K.O. !

Par ailleurs, ce n'est pas Dmytrick qui a mis en scène *Intruder in the dust* d'après Faulkner, mais bien le vieux Clarence Brown, etc., etc...

Il n'est pratiquement jamais fait mention des scénaristes, opérateurs ou techniciens divers ; il eût été bon de signaler, par exemple, que *Big Sleep* est tiré d'un roman de Chandler, que *Journey Into Fear* est un scénario de Joseph Cotten. Trente-trois lignes sont consacrées à *Douce* sans qu'il soit fait une seule fois mention des scénaristes (Aurenche et Bost), de l'opérateur (Agostini), du décorateur (Max Douy), du musicien (Cloerec), ni même d'aucuns des acteurs de ce film. Simplement ces trente lignes se bornent à raconter le scénario !

Si l'on ignore tout de *La Corde*, ce n'est pas ici que l'on apprendra que ce film a pour particularité d'avoir été tourné en continuité de temps.

Libre à Bardèche de considérer L'Héritière comme le meilleur Wyler ou bien que Cayatte est un meilleur metteur en scène que Becker, mais il me semble qu'il faut aller au cinéma les yeux dans la poche pour croire sincèrement qu'Ophüls ne serait « que le signataire de *Liebelei* ». On entend fréquemment prononcer l'éloge de Brasillach au détriment de Bardèche ; effectivement les paragraphes les mieux venus (la comédie américaine, *Scarface*, etc...) figuraient déjà dans l'édition originale, mais Brasillach sut fort bien, *et à de multiples reprises, se lourdement tromper* (sur *La Règle du Jeu*, par exemple, et l'on sait gré pour ce cas précis à Maurice Bardèche d'avoir « rectifié »).

Il est assez grave d'écrire une histoire du cinéma sans avoir vu les films et il est bien évident que Maurice Bardèche n'a pas vu la plus grande part des films récents de Rossellini, Hawks, Preminger, Hitchcock, etc...

On doit à Hervé le Boterf, outre la totalité des chapitres sur le cinéma anglais et espagnol, un certain nombre de notations assez rares dans ce genre d'ouvrages ; je pense que c'est également à Le Boterf que l'on doit quelques petites réhabilitations fort bien venues : *Vivre libre* et de façon générale les « Renoir américains », *La Vie est belle, Laura*, etc...

On s'étonnerait que je laisse de côté les idées politiques de Bardèche qui vaudront à ce bouquin un joli succès de scandale, idées dont nombre de mes confrères ont eu le bon esprit de se choquer. Les idées politiques de Brasillach transparaissaient déjà dans les éditions antérieures sans que personne ne songeât à s'en offusquer, sans non plus que cet ouvrage fut par tous considéré comme un des rares bouquins sérieux sur la question (ceci se passait avant la parution des premiers Sadoul). Les idées politiques de Brasillach furent celles aussi de Drieu La Rochelle ; les idées qui valent à ceux qui les répandent la peine de mort, sont forcément estimables, mais les idées de Brasillach galvaudées, vulgarisées par Bardèche (chez qui elles ne sont plus que lubies) enlèvent à cet ouvrage une part du sérieux que l'on serait tenté de lui reconnaître ; les jugements critiques n'ont rien à gagner dans cette salade russe et le cinéma tout à y perdre. En conclusion, l'utilité technique de cet ouvrage est très limitée, l'utilité critique demeurant contestable.

F.T.

Jean-Louis RIEUPEYROUT : LE WESTERN OU LE CINEMA AMERICAIN PAR EXCELLENCE. Préface d'André Bazin. Collection 7e Art. Editions du Cerf.

« Le Western ou le cinéma américain par excellence » de Jean-Louis Rieupeyrout, sixième ouvrage de la collection 7e Art que dirigent Jean Queval et Jean-Louis Tallenay, est peut-être le meilleur de la collection. Meilleur d'abord par la présentation de l'ouvrage, l'abondance des illustrations et leur qualité, l'abondance aussi de la documentation. Meilleur encore, par le thème choisi qui se prête moins que d'autres aux spéculations extra-cinématographiques. L'ouvrage est tout à la fois une histoire du western et une histoire des histoires du western, ce genre, entre tous, historique. Nous invitons les lecteurs à se reporter au numéro 9 des CAHIERS DU CINÉMA où la lecture d'un excellent article de J.-L. Rieupeyrout « *Un genre historique : le Western* » leur donnera une idée très précise des intentions exactes de l'auteur.

Jean-Louis Rieupeyrout se livre à un examen comparatif de chaque catégorie de westerns et de leur véracité historique. Achevée la lecture de cet ouvrage, indépendamment des nouvelles connaissances acquises, un enseignement semble se dégager (et peut-être même à l'insu de l'auteur dont l'effacement devant le sujet n'est pas la moindre vertu), comme des critères nouveaux pour mieux apprécier les westerns.

La beauté d'un western me semble presque toujours fonction de la beauté des personnages et au contraire de la comédie américaine, par exemple, qui trouve son bien dans la civilisation et le modernisme, le western, pour être pur, doit se rapprocher toujours davantage de la tradition, c'est-à-dire doit donner toujours davantage le sentiment du primitivisme ; l'homme de l'Ouest est tout à la fois surhomme et homme primitif ; sa morale est belle parce qu'elle tient en deux points : la loi du plus fort et le respect en la parole donnée. Croyant déprécier *La Poursuite infernale*, Louis Chauvet parle de « *personnages rudimentaires* ». Voilà bien le plus involontaire éloge, le rudiment étant ici *l'essentiel*, personnages à l'état pur. C'est bien pourquoi l'intrusion dans le western depuis quelques années d'une psychologie au fond assez primitive (*Shane, High Noon*) me semble néfaste et semblable à ces pierres fausses qui brillent parfois mieux que les vraies. A vrai dire, J.-L. Rieupeyrout là-dessus ne conclut point, il se contente d'étaler sous nos yeux tous les documents et cette modestie, cette humilité louables auront au moins le mérite de laisser chacun faire son choix dans ces catégories diverses que sont le « pré-western », le « western pensant », ou « sur-western », le « western à thèse », etc...

Voici résumé le plan de cet ouvrage : 1°) Eléments de l'Histoire ; 2°) Le Cinéma (histoire du western de 1903 à 1952 et parallèle constant avec son historicité) ; 3°) Une masse assez impressionnante de documents : chiffres de productions, tableaux synoptiques et logiques, index des films, des metteurs en scène, carte de l'Ouest, etc...

L'ouvrage proprement dit est excellemment présenté par André Bazin en une longue préface de 20 pages qui expose les aspects du problème esthétique, que le point de vue de J.-L. Rieupeyrout l'amenait systématiquement à négliger. Il montre clairement comment les deux aspects apparemment contradictoires du western, sa référence permanente à l'Histoire et son pouvoir de fabulation, loin de s'exclure, sont dialectiquement nécessaires à la constitution de l'épopée cinématographique.

R.L.

Théodore HUFF : CHARLES CHAPLIN. Traduction de Pierre Singer. 308 pages, 98 illustration. Ed. Gallimard.

Malgré tout ce qui avait été écrit sur Chaplin, il manquait encore un compte-rendu précis, complet et détaillé de sa vie et de son œuvre. Les ouvrages précédemment publiés péchaient par manque de documentation ; on pouvait sans doute y trouver de pertinentes études sur l'art de Chaplin, mais certaines périodes de son œuvre n'y étaient évoquées que par quelques pages, je pense en particulier aux 35 films tournés chez Keystone dont on aurait cherché vainement la moindre analyse.

Je suppose que nul n'envisagerait d'écrire une étude sur un écrivain sans avoir, au préalable, rassemblé la documentation permettant d'apprécier les divers

éléments de son œuvre à leur juste valeur. Il semble bien que la tentation de parler d'un cinéaste admiré ait souvent fait négliger par nos auteurs cette précaution nécessaire.

Théodore Huff nous rappelle heureusement que l'œuvre de Chaplin commence par « Making a Living » et se poursuit par un grand nombre de petits films peu connus sans doute, mais dont l'intérêt est aussi grand que celui des premières farces de Molière. J'ai parlé plus haut de compte-rendu, cet ouvrage en possède toutes les qualités. Avec une patience de philatéliste, Th. Huff a collectionné les faits et les dates, répertorié les gags, étudié les archives des compagnies qui employèrent Chaplin ; il a vu et revu cent fois chaque film, il a dû lire des dizaines de livres, des centaines d'articles. Ensuite, il a mis tout cela en ordre et il en est résulté un ouvrage de 300 pages.

Cette méthode semblera empirique, voire même impersonnelle, elle est en tout cas fructueuse et le cinéphile y trouve son compte, ce qui lui arrive bien rarement. Le Chaplin de Th. Huff est, à ma connaissance, le premier ouvrage en langue française qui fournisse, sur un cinéaste, une telle masse de renseignements. Chaque film est analysé, nous apprenons la date, la durée, les noms des interprètes et des techniciens, les circonstances du tournage, l'accueil de la presse, celui du public ; nous trouvons également un résumé du scénario ainsi que le récit des gags les plus marquants. Tant de détails ne sont pas inutiles, il est par exemple impossible de juger convenablement « Charlot joue Carmen » sans en connaître les avatars, les coupures qu'il a subies, l'adjonction d'un film de Ben Turpin à ce que Chaplin avait déjà tourné. Les chapitres consacrés à l'homme font preuve de la même précision scrupuleuse, ils contribueront sans doute à détruire bien des légendes et bien des interprétations partisanes. En ne mettant l'accent que sur quelques aspects de la vie de Chaplin, certains auteurs avaient pu lui prêter leurs opinions favorites, l'ouvrage de Th. Huff en remettant les choses au point révèle un homme beaucoup plus complexe et éclaire l'œuvre de mille feux dont nous ne soupçonnions pas même l'existence.

Souhaitons qu'un tel livre serve de modèle à tous ceux qui, parfois bien légèrement, veulent nous entretenir de leur cinéaste favori.

Maurice Malandry

LA REVUE DES REVUES

THE QUARTERLY OF FILM, RADIO AND TELEVISION (*Etats-Unis*).

Le numéro d'automne du Quarterly of Films, Radio and Television est d'une homogénéité parfaite. Une dizaine d'universitaires se consacrent à des sujets hautement intellectuels. Quatre études traitent d'adaptation d'œuvres littéraires à l'écran, une cinquième étudie exhaustivement la fréquentation par ces mêmes universitaires des salles où sont projetés précisément les films auxquels ils s'intéressent. Enfin, placée respectueusement en tête du numéro, une dernière étude traite des problèmes du « National Film Board of Canada », pour promouvoir un cinéma digne d'intérêt.

Une première constatation s'impose : cette revue, pratiquement la seule revue « sérieuse » du cinéma américain (1), est presque exclusivement l'œuvre d'universitaires : tous ses collaborateurs sont des professeurs, des maîtres de conférence ou des chargés de recherches. Cela a pour résultat un académisme assez sensible et sans aucun doute regrettable. Il se traduit nécessairement par la sévérité de la forme et la neutralité d'opinion. Cette tutelle universitaire réduit donc l'éventail des sujets et les empêche d'être traités avec la fantaisie et la sensibilité dont s'accommode volontiers l'exégèse cinématographique. En bref, l'Université se tient comme toujours en retrait de la vie.

Cet académisme général se retrouve très précisément dans le choix et l'écriture des articles. L'érudition y est maîtresse : le Professeur Smith, dans une étude sur *The Importance of Being Earnest,* se félicite d'y voir une copie conforme de la pièce mais (c'est là la partie importante, de l'article) regrette qu'une ligne ait été sautée et une autre explicitée, ce qui pose, conclut-il, le dramatique problème de l'adaptation d'œuvres littéraires à l'écran. Miss Jones, chargée de recherches auprès de la Fondation Rockefeller, traite du même sujet. Elle a choisi *Intruder in the Dust,* de Faulkner, comme objet de recherche. Le film dont elle approuve le scénario et la réalisation lui semble correspondre, non seulement à la lettre, mais à l'esprit de l'œuvre. Aux termes de son étude très fouillée et très pertinente, il apparaît en effet que le réalisateur a très heureusement rejeté le thème paradoxal et assez mal venu du nationalisme sudiste pour adopter le thème plus universel et plus explicite, d'ailleurs, de l'égalité des races. M. Shull, de l'Université de California, expose ensuite les raisons qui l'ont conduit à réaliser un film d'animation à partir des gravures de Doré sur le poème « The Ancient Mariner », de Coleridge. Le Professeur Griggs, coleridgien éminent, vient ensuite affirmer la justesse du choix et l'excellence de la réalisation. Enfin, dans la dernière étude du groupe, M. Burton, professeur de littérature anglaise à l'Université Purdue, fait une comparaison historique entre « Everyman » — mystère anonyme du XV[e] siècle — et *Le train sifflera trois fois.* Il s'attache ensuite à démontrer que Frank Miller, le tueur aux grosses joues, n'est autre que la personnification de la mort chrétienne. Kane, le shériff, étant « everyman » lâchement abandonné par tous.

Les deux dernières études rejettent par contre tout souci d'esthétique et de métaphysique pour se consacrer à la réalité. La première, sorte de « Bulletin de l'Etranger », retrace les vicissitudes du « National Film Board of Canada » pour organiser et relever la production des courts métrages.

La deuxième, la plus intéressante de l'ensemble du numéro, se préoccupe de donner une image de la composition et des goûts du public des cinés-clubs des U.S.A. Il ressort de cette étude, extrêmement bien menée, les caractéristiques suivantes : la clientèle est jeune, 85 % ont moins de 30 ans. La fréquentation va de pair avec l'instruction : 90 % des personnes ont plus de 12 ans de scolarité et le quart ont, au moins, un an d'Université. L'Université fournit deux fois plus de clients que la ville. Dans la clientèle de la ville, les femmes dépassent les hommes de 50 %. A l'intérieur de la clientèle universitaire la proportion est inverse. D'une manière générale, la clientèle régulière ne représente que la moitié de la clientèle fortuite ; cependant la fréquentation est forte. 70 % des personnes interrogées vont au cinéma une fois par semaine. 30 % aiment avant tout le « serious drama ». 29 % des suffrages vont ensuite aux groupes de la comédie — musical comedy, film musical et comédie. Cependant que le syndrome musical représente la même proportion (comédie musicale, film musical et musique classique). 5 % n'aiment que les films étrangers, 0,4 % ne détestent que ça. Il n'y a, somme toute, pas d'hostilité préconçue au film étranger, c'est tout ce que les statistiques permettent d'affirmer. En dernière analyse, il apparaît que les plus grands suffrages vont en bloc aux films sérieux. Il semble qu'en matière de littérature cinématographique, les goûts soient les mêmes.

B.S.

(1) Avec Films in Review.

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE

Janvier-Avril

MUSÉE DU CINÉMA
7, Avenue de Messine. Paris

CINQUANTE ANS DE CINÉMA ITALIEN

Exposition
des collections du Museo del Cinema de Turin

●

Le Museo del Cinema de Turin est un des trois musées spécialisé d'Europe. Ses collections sont uniques et capitales pour l'histoire du cinéma

---

A l'occasion de l'exposition de la Cinémathèque, notre numéro de Mars sera en partie consacré au cinéma Italien. (Articles de Henri Langlois, Adriana Prolo, Nino Frank, André Bazin, Rapport sur le Congrès de Parmes, etc...).



FILMS PUBLICITAIRES
Production Distribution

CHAMPS - ELYSÉES 79
PARIS 8e



Tél. : BALZAC **66-95** et 00-01

CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma et du télé-cinéma
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN,
J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

●

Tous droits réservés.
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e) R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :
France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :
France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

●

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1142. — Dépôt légal : 1er trimestre 1954.



James Stewart et Jeanne Dru sont, en compagnie de Gilbert Roland et Dan Duryea, les vedettes du Technicolor Universal, LE PORT DES PASSIONS, qui a été conçu à la fois pour écran panoramique et vision standard.

BROADWAY

LA SALLE DE L'ÉLITE

36, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS-8e - ÉLYsées 24-89

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS